

Frédéric Chopin

Hugo Leichtentritt


• EX LIBRIS •
RICHARD
ALDRICH

Berühmte Musiker

Lebens- und Charakterbilder

nebst

Einführung in die Werke der Meister

herausgegeben

von

Heinrich Reimann

XVI

Frédéric Chopin



In gleicher Ausstattung wie vorliegender Band erschienen:

Johannes Brahms. Von Prof. Dr. H. Reimann, III. Aufl.
G. Fr. Haendel. Von Prof. Dr. Fritz Volbach.
Joseph Haydn. Von Dr. phil. Leopold Schmidt.
Carl Loewe. Von Prof. Dr. Heinrich Bulthaupt.
C. Maria v. Weber. Von Dr. phil. H. Gehrmann.
Cam. Saint-Saëns. Von Dr. phil. Otto Neitzel.
Albert Lortzing Von Kapellmeister G. R. Kruse.
Adolf Jensen Von Arnold Niggli.
Giuseppe Verdi. Von Carlo Perinello.
Johann Strauss. Von Rud. Freiherrn Prochàzka. II. Aufl.
Peter Tschaikowsky. Von Prof Iwan Knorr.
Heinrich Marschner. Von Dr. Georg Münzer.
Franz Schubert. Von Prof. Richard Heuberger.
L. van Beethoven. Von Theodor von Frimmel. II. Aufl.
Robert Schumann. Von Hermann Abert.

Mit Kunstbeilagen von Prof. Max Klinger, Melchior Lechter, Sascha Schneider, Prof. Franz Stuck, Prof. Julius Grün, Oskar Zwintscher, Prof. Hanns Fechner, Prof. Scomparini, Prof. Franz Lenbach, Prof. Tilgner, J. Schöbel u. A.

Mit vielen Portraits Original-Abbildungen, Facsimiles etc.

Weitere Bände in Vorbereitung.

VERLAGSGESELLSCHAFT HARMONIE IN BERLIN W. 35.

(Gedruckt bei J. S. Preuss, Berlin S.W.)



Nach dem Bilde von Stattler nach Ary Scheffer.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

édéric Chopin", „Berühmte Musiker", Band XVI
ag „Harmonie", Berlin.

Lichtdruck v. W. Neumann & Co., Berlin SW. 68.

HOPIN



„Frédéric Chopin", „Berühmte Musiker", Band XVI
rlag „Harmonie", Berlin.

Lichtdruck v. W. Neumann

Hugo Leichtentritt.
New York Febr.-1936.

Frédéric Chopin

von

Hugo Leichtentritt



BERLIN 1905

„HARMONIE"
VERLAGSGESELLSCHAFT FÜR LITERATUR UND KUNST

VORWORT.

Bis vor kurzer Zeit galt Niecks'[1]) zweibändige Chopin-Biographie als Ende der Chopin-Litteratur, weil es schien, als ob neue, von Niecks unbenutzte Quellen von Bedeutung sich nicht mehr würden auffinden lassen. Ganz unerwartet jedoch ist in den letzten Jahren viel neues, wichtiges Material über Chopin bekannt geworden. Niecks' Werk ist vielfach überholt worden durch Ferdinand Hoesicks Chopin-Biographie,[2]) von der bis jetzt nur der erste Teil vorliegt. Ein dicker Band von fast 900 Seiten beschäftigt sich mit Chopins Leben bis zum 22. Jahr. Man ermesse die Fülle des Stoffes! Zudem ist in polnischen Zeitschriften und anderwärts verstreut in den letzten Jahren im einzelnen sehr viel neues Material herbeigeschafft worden. Das vollständige Verzeichnis der neueren polnischen Beiträge zur Chopin-Literatur findet man in Hoesicks Buch Seite XLVIII. Endlich hat Karlowicz[3]) 1904 einen Band von ca. 400 Seiten bis dahin unbekannter Briefe von und an Chopin herausgegeben, die auf viele Ereignisse in Chopins Leben ein ganz neues Licht werfen und eine Menge neuer Information enthalten. Ich hatte das Glück, alle diese neuen, bedeutsamen Funde zu der vorliegenden Arbeit benutzen zu können, war aber allerdings genötigt, bei dem mir zugemessenen, verhältnismässig geringen Raum aus der Ueberfülle des Materials viele Einzelheiten fortzulassen und mich auf das Wesentlichste zu beschränken.

Was die älteren Quellen betrifft, so ist Karasowski's Buch,[4]) auf das Niecks sich vielfach stützte, durch Niecks keineswegs überflüssig gemacht worden. Wichtig sind in Karasowski's Buch allerdings nur die Briefe von Chopin, die er mitteilt. Sie sind für einige Abschnitte der Biographie, wie z. B. den Aufenthalt in Wien, fast die einzige Quelle. Freilich muss daran erinnert werden, dass Karasowski, wie Hoesick beweist, Chopins Worte oft im Ausdruck gemildert, poliert, stilisiert, manches auch falsch gelesen und so manchmal den Sinn entstellt hat. Der eigentümlich sprunghafte, ungeschliffene, gelegentlich derbe Briefstil Chopins kommt in seiner Uebersetzung nicht klar genug zum Vorschein. Sie ist nur annähernd dem Wortlaut entsprechend. Eine bessere deutsche Uebersetzung existiert jedoch nicht, überdies sind die polnischen Briefe in ihrer Originalfassung in Deutschland sehr schwer aufzutreiben. Es ist daher auch hier Karasowski noch vielfach herangezogen worden, aber mit Vorsicht, und die Citate nach ihm sind, wo immer möglich, nach den polnischen Originalen

---

[1]) Frederick Chopin as a man and musician. By Frederick Niecks. 2 Bde. London & New York, Novello, Ewer & Co., 1888. (Deutsche Uebersetzung von Wilhelm Langhans. Leipzig, Leuckart 1890. 2 Bde.)

[2]) Ferdynand Hoesick: Chopin zycie i twórczość (Leben und Werke). Band 1. (1810—1831). Warschau, F. Hoesick 1904.

[3]) Mieczyslaw Karlowicz: Niewydane dotychczas Pamiatki po Chopinie. Warschau, Jan Fiszer, 1904. („Bis jetzt ungedruckte Erinnerungen an Chopin"). Ein Auszug daraus in französischer Uebersetzung in der Revue musicale, Paris 1903/4.

[4]) Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe. Von Moritz Karasowski. Dresden, F. Ries, 1878.

sorgfältig kontroliert worden. Auch Liszt's Buch[1]) ist benutzt worden. Es ist zwar als Biographie unbrauchbar, hat aber den grossen Vorzug, dass es von einem Manne geschrieben ist, der Chopin nahe stand, und der als Freund den Zauber der Persönlichkeit Chopins, als Kunstgenosse den Geist Chopinscher Kunst dem Leser nahe zu bringen verstand. Ein in Deutschland beinahe unbekanntes, auch von Niecks nicht benutztes Werk ist eine kleine Skizze von Tarnowski, die wertvolle Beiträge zur Charakteristik Chopins liefert. Es existiert davon eine englische Uebersetzung von Natalie Janotha, die im „London Musical Courier" (20. Juli bis 28. Sept. 1899) veröffentlicht worden ist. Viele andere Quellenwerke sind hier und da ausserdem noch herangezogen worden. Nachweis darüber wird an den betreffenden Stellen gegeben werden.

Es sei nun in Kürze angegeben, welcher Zuwachs an Kenntnissen den neuen Quellen zu verdanken ist. Zunächst ist über die Warschauer Zeit bis 1830 ein sehr reiches, Niecks ganz unbekanntes Material hinzugekommen. Niecks hatte keinen Zutritt zu polnischen Quellen und hatte so aus Mangel an Kenntnis aus erster Hand das polnische Milieu vielfach falsch und unzulänglich geschildert. Ueber Chopins Schulzeit im Lyceum, über die musikalischen Verhältnisse, überhaupt das geistige Leben in Warschau sind wir jetzt aufs genaueste unterrichtet. Ferner ist es jetzt ziemlich sicher, dass eine Reihe bedeutender Kompositionen, wie ein grosser Teil der Etüden, die Nocturnes op. 9 und 15, die G-moll-Ballade, das H-moll-Scherzo, die Mazurkas op. 6 und 7, einige Préludes, die meisten der chants polonais u. a. schon vor der Pariser Zeit, wenigstens der Skizze nach geschrieben waren. Man war bis jetzt allgemein geneigt, fast alle diese Kompositionen in die ersten Pariser Jahre zu verlegen. Die Einzelheiten von Chopins Beziehungen zu Maria Wodzinska im Jahre 1835 sind geklärt. Man weiss jetzt, dass Chopin sich mit ihr förmlich verlobt hat, und aus welchen Ursachen die Verlobung zurückging, ist leicht ersichtlich. Ueber die späteren Lebensjahre, besonders die letzte Zeit der Beziehungen zu George Sand, den Bruch des Verhältnisses und seine Ursachen geben die neuen Briefe viel wichtige Information. Sie bieten auch neue Beiträge zur Charakteristik von George Sand und Chopin. Eine Menge neuer interessanter Details über die Pariser Zeit ist hinzugekommen.

Was die Erörterung der Kompositionen angeht, so habe ich mich bestrebt, wenigstens eine Seite der Chopin'schen Kunst sachlich genauer darzustellen, als es bis jetzt geschehen war, nämlich die neuartige Harmonik Chopins. Freilich musste ich innerhalb der mir gezogenen Grenzen bleiben und konnte oft nur andeuten, wo ich gern tiefer auf den Gegenstand eingegangen wäre. Er verdient eine besondere eingehende Untersuchung, die ich mir auf eine andere Gelegenheit aufspare.

Endlich sei die angenehme Pflicht erfüllt, allen denen Dank zu sagen, die mir bei meiner Arbeit mit Rat zur Seite standen, so ganz besonders Herrn Professor Dr. Max Friedländer in Berlin.

Berlin, im Oktober 1904.

Hugo Leichtentritt.

---

[1]) F. Chopin par F. Liszt. Nouvelle édition. Leipzig, Breitkopf & Haertel. 1879. (Deutsche Uebersetzung von Lina Ramann.)



Nebengebäude zum Schloss Zelazowa Wola, Geburtsort von Chopin.

JUGENDJAHRE.

Die Stellung, die Frédéric Chopin in der Kunstgeschichte einnimmt, ist eine ganz aparte. Wo sonst in der Welt grosse Komponisten aufgetreten waren, standen sie fast immer inmitten einer nationalen Kunst. In Deutschland, Italien, Frankreich, den Niederlanden, England, immer und überall war eine heimische Kunst, eine Tradition vorhanden. Anders in den slavischen Ländern. Polen hatte eine Geschichte von vielen Jahrhunderten hinter sich, aber von einer nationalen Kunst der Musik ist nicht viel von Belang zu melden Freilich wurde auch in Polen viel Musik getrieben. Viele polnische Musiker werden genannt. Dennoch ist man genötigt, mehr von Musik in Polen, als von polnischer Kunstmusik zu reden. Ausländer, vornehmlich Italiener und Deutsche waren es, die sich als Musiker in Polen hauptsächlich auszeichneten. Von wahrhaft bedeutenden polnischen Meistern hören wir nichts, wenigstens im ganzen 18. Jahrhundert nichts.

Aus der Schaar mittelmässiger Musiker seiner Nation tritt nun Chopin weit heraus. Als einziger seines Volkes wird er den grossen Meistern der Tonkunst zugerechnet. Unmittelbar vor ihm, wie nach ihm ragt kein Pole als Musiker besonders hervor.

Fehlte auch in Polen eine eigentliche nationale, künstlerische Tradition, so war doch ein Schatz von lebendiger Volksmusik, Tänzen und Liedern vorhanden, und so wurde der Mangel an eigener Kunstmusik einigermassen wieder wett gemacht. Chopin verstand es — darin besteht ein Teil seiner Bedeutung — die polnische Volksmusik allgemein gültig künstlerisch zu gestalten. Aus dem, was vor aller Augen offen dalag, wusste er allein Edelmetall zu prägen. Kaum ein moderner Musiker klebt so eng, so unmittelbar an der

heimischen Scholle, wie Chopin. Nicht auf Vorgängern fusste er, wie die Meister anderer Nationen, nicht mühsam über sie hinweg brauchte er sich den eigenen Weg zu bahnen — er stand vollkommen unbefangen auf einem jungfräulichen Boden. So hat er auch keine Fortschritte gemacht über die vor ihm, er hatte nicht nötig, andere zu überholen, — auf seinem Wege war eben noch keiner gegangen. Dies mag vielleicht seine merkwürdige Frühreife und Ursprünglichkeit zum Teil erklären. Was er nachahmend von seinen Mustern, nicht Vorgängern, hauptsächlich von Hummel und Field übernahm, waren nur äusserliche Manieren, die er überraschend schnell so umwandelte, dass sie bald wie eigenes erscheinen.



Glückwunschschreiben des 6jährigen Chopin

Von den Biographen wurde bis vor wenigen Jahren immer der 1. März 1809 als Chopin's Geburtstag angegeben. Wie aus einer Anzahl von Familienbriefen hervorgeht, galt auch in der Chopin'schen Familie und bei Chopin selbst der 1. März als Geburtstag. Trotzdem haben archivalische Studien polnischer Forscher[1]) in den letzten Jahren ergeben, dass irgend ein unaufgeklärtes Missverständnis hier walte, dass Chopin am 22. Februar 1810 geboren ist, also ein volles Jahr jünger ist, als man gewöhnlich annahm. Er war das zweite Kind seiner Eltern, nicht, wie in allen Biographien zu lesen ist, das dritte. Die ältere Schwester, Luise, war 1807 geboren, die zweite, Isabella, 1811 [1]), die jüngste, Emilia, 1813. Seine früheste Jugend verbrachte Chopin in seinem Geburtsorte Zelazowa Wola bei Warschau, dem Gute der gräflich Skarbek'schen Familie, wo sein Vater, Nikolaus Chopin, eine Stellung als Erzieher im gräflichen Hause einnahm. Schon zum 1. Oktober 1810 jedoch siedelte die Chopin'sche Familie nach Warschau über, nachdem Nikolaus Chopin eine Anstellung als Lehrer des Französischen am neuen Lyceum erhalten hatte.

Ueber Nikolaus Chopin[2]) wird berichtet, dass er am 17. August 1770 in Nancy geboren wurde. Er stammte aus einer polnischen Emigrantenfamilie. Sein Grossvater soll aus Polen nach Frankreich gekommen sein. Stanislaus Leszczinski, 1704—1709 König von Polen, residierte später als Herzog von Lothringen und Bar lange Jahre in Nancy, und so ist es erklärlich, dass viele Polen gerade nach Nancy gezogen wurden. Gegen 1787 kam Nikolaus Chopin nach Polen, wie berichtet wird als Buchhalter mit einem Franzosen, der in Warschau eine Tabak-Manufaktur begründete. In die ersten Jahre seines Warschauer Aufenthaltes fielen die Wirren, die mit der zweiten und dritten Teilung Polens (1793 und 95) ihr vorläufiges Ende erreichten. Chopin schloss sich der allgemeinen Erhebung unter Kosciuszko an, diente in der Bürgergarde und brachte es bis zum Kapitän. Später erteilte er Unterricht im Französischen, nahm Hauslehrerstellen an und kam schliesslich zu den Skarbeks nach Zelazowa-Wola. In dieser Stellung machte er die Bekanntschaft eines jungen Mädchens aus verarmter Adelsfamilie, Justina Krzyzanowska, die er im Jahre 1806 heiratete.



Adalbert Zywny, Klavierlehrer Chopins.
(Nach einem Oelbild von Miroszewski.)

Schon als ganz kleines Kind[3]) zeigte Frédéric eine abnorme Empfänglichkeit für Musik, die sich freilich zunächst darin äusserte, dass er beim Hören von Musik zu weinen begann. Früh hatte er eine solche Vorliebe für das Klavier, dass die Eltern beschlossen, ihm zusammen mit seiner älteren Schwester Klavierunterricht geben zu lassen. Als Lehrer wählten sie Adalbert Zywny[4]), der sich in Warschau einen guten Ruf erworben hatte. Wie alt Chopin war, als er den ersten regelrechten Unterricht erhielt, wird nirgends mitgeteilt. Doch ist es sicher, dass er schon im Alter von 8 Jahren zum ersten Mal mit grossem Erfolg öffentlich als Pianist auftrat. Das Debut fand am 24. Februar 1818 statt, bei Gelegenheit eines Wohltätigkeitsfestes. Der kleine Chopin spielte ein Konzert von Gyrowetz, einem damals beliebten Wiener Komponisten. Ueber den Unterricht, den Zywny dem jungen Chopin erteilte, wissen wir nicht viel. Er galt als Anhänger der klassischen deutschen Schule; man wird wohl nicht irre gehen in der Annahme, dass Chopin bei ihm das wohltemperirte Klavier, vielleicht auch Suiten u. a. von Bach spielte, wie auch Sonaten von Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Gyrowetz, Ries, Field, Etüden von Cramer und Clementi. Ein ganz ähnliches Repertoire studierte Chopin später seinen Schülern während der ersten Studienzeit als Grundlage für die höhere Virtuosität ein.

Wie gut der Knabe schon damals in den besten Warschauer Kreisen bekannt war, geht daraus hervor, dass einer der bedeutendsten Männer Warschau's, Ursin Niemczewiz, als Schriftsteller und Politiker hervorragend, es war, der ihn zur Teilnahme am Konzert einlud. Als neunjähriges Kind war

er in den aristokratischen Salons von Warschau ganz heimisch, und dieser frühe Umgang mit den höchsten Gesellschaftskreisen gab ihm wohl den Schliff der Manieren, die weltmännische Eleganz, die ihn zeitlebens auszeichneten, bestärkte zweifellos die ihm wohl angeborenen aristokratischen Neigungen. Eine Menge Namen der ersten Häuser werden genannt, in denen der kleine Chopin verkehrte: die Fürsten Czartoryski, Sapieha, Czetwertynski, Radziwill, Lubecki, die Grafen Skarbek, Wolicki, Hussarzewski und viele andere luden ihn oft zu sich. Im Salon der Fürstin Czetwertynska machte er auch die Bekanntschaft der Fürstin Lowicka, geborenen Gräfin Grudzinska, der Gattin des gefürchteten Grossfürsten Konstantin. Die Polen brachten der schönen Frau schwärmerische Verehrung entgegen wegen des Einflusses, den sie zu Gunsten ihrer Landsleute auf ihren Gemahl, den Statthalter von Polen, ausübte. Nicht selten geschah es, dass eine vierspännige Hofequipage vor Nicolaus Chopin's Haus hielt, um den kleinen Frédéric mit dem kleinen Paul, unehelichen Sohn des Grossfürsten und seinem Gouverneur, dem Grafen Moriolles zu einer Spazierfahrt aufzunehmen. Bei der Fürstin Lowicka traf Chopin auch den Grossfürsten und spielte oft in dessen Gegenwart. Eine seiner ersten Kompositionen, einen Marsch, der später ohne Chopin's Namen gedruckt wurde, widmete er dem Grossfürsten, und dieser nahm die Widmung des zehnjährigen Knaben an und liess den Marsch oft von der Militär-Musik spielen.

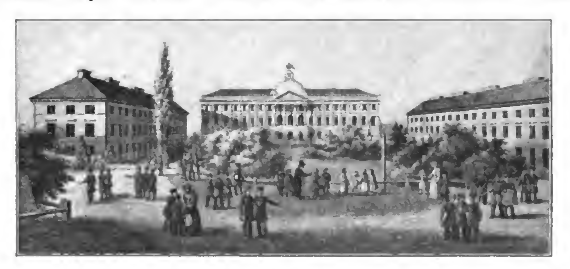


Palais des Fürsten Radziwill in Warschau (1830).

Auch durch sein Improvisationstalent hatte sich der Knabe schon einen Ruf verschafft. Seine kompositorische Begabung war auffallend gross; schon bevor er irgend welchen theoretischen Unterricht empfangen hatte, versuchte er sich in allerlei Stückchen. So existiert z. B. noch eine Polonaise[5]), die er als achtjähriger komponiert hat. Als Pianist entwickelte er sich so rasch, dass sein Lehrer Zywny die Stunden einstellte, als sein Zögling 12 Jahre alt war. Er konnte ihm nichts mehr beibringen und meinte, der Knabe könne sich weiterhin ohne Gefahr selbst überlassen bleiben. Einen anderen Klavierlehrer hat Chopin nicht mehr gehabt.

Trotz aller Erfolge als Musiker sollte Chopin nach des Vaters Wunsch dennoch nicht von vornherein ausschliesslich zur Kunst erzogen werden. Der Vater sorgte dafür, dass des Sohnes allgemeine Bildung über den musikalischen Studien nicht Schaden litt. Nicolaus Chopin hatte in jenen Jahren ein Pensionat eröffnet, in dem die Söhne zahlreicher angesehener Familien erzogen wurden Mit den Zöglingen seines Vaters erhielt Frédéric Unterricht in den Schulfächern bis zum Jahre 1823.[5a]) In diesem Jahre trat er in die vierte Klasse des Lyceums ein und setzte dort seine Gymnasialstudien weiter fort. Auf dem

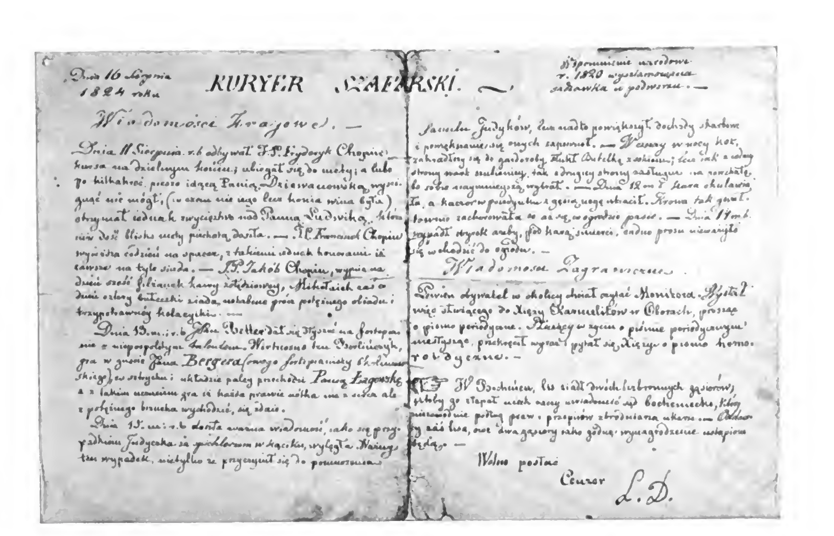
Lyceum zeigte sich Chopin als ein aufgeweckter, lebhafter Knabe, der zu allerlei mutwilligen Streichen aufgelegt war. Eine Anzahl von Anekdoten wird aus diesen Schuljahren erzählt. Seine Lust an Karrikaturen betätigte er in einem Porträt des würdigen Rektors Dr. Linde, dem Chopins Meisterstück in die Hände fiel. Der erfahrene Pädagoge liess die Schandtat unbestraft vorübergehen, erteilte Chopin sogar noch Lob für die gute Zeichnung.[6]) Die Predigt eines deutschen Pastors, der ein sehr mangelhaftes Polnisch sprach, karrikierte Chopin einst in höchst komischer Weise im Freundeskreise. Schon damals zeigte er ein grosses mimisches Talent, so dass ein tüchtiger polnischer Schauspieler, Piasecki, allen Ernstes behauptete, an Chopin gehe ein grosser Schauspieler verloren. Aehnlich sprachen sich später in der Pariser Zeit französische Schauspieler von Bedeutung über ihn aus. Zum Geburtstag des Vaters i. J. 1824 verfasste Chopin mit seiner Schwester Emilia eine kleine Komödie in Versen.



Lyceum in Warschau.

Ueberhaupt liebte er als Knabe sich in allerlei zu versuchen, er malte und zeichnete, machte gelegentlich Verse.

Noch mehr liess er seiner übermütigen Laune die Zügel schiessen, als er, vom Schulzwang befreit, während der ersten Schulferien (1823 u. 24) als Gast einer befreundeten Familie, der Dziewanowski's, auf deren Gut Szafarnia in Masovien weilte. Seinen Briefen nach Hause gab er die Form einer Zeitung: „Kurjer Szafarski", sogar der Censor in Person des Frl. Louise Dziewanowski waltete bei jeder Nummer seines Amtes. Einmal heisst es in diesem Kurier (nach dem Vorbilde des „Warschauer Kurier"): „Am 15. Juli produzierte sich Herr Pichon in der musikalischen Gesellschaft zu Szafarnia, die aus einigen Personen und Halbpersonen besteht. Er spielte das Konzert von Kalkbrenner, welches jedoch besonders bei den jugendlichen Zuhörern, nicht soviel Furore machte, als das Liedchen, ebenfalls von Herrn Pichon vorgetragen." Allerlei lustige Erlebnisse werden im Kurier geschildert. Einmal lud Chopin im Dorfe Obórow mehrere getreidekaufende Juden in sein Zimmer ein und spielte ihnen „Majufes" vor, eine Art jüdischer Hochzeitsmusik. Darob gerieten die Zuhörer in helles Entzücken und riefen aus: „Er spielt wie ein geborener Jude," fingen an zu tanzen und forderten ihn auf, bei einer bevorstehenden Hochzeit ihre Glaubensgenossen gleichermassen zu erfreuen. Von mancherlei anderem mutwilligeren, nicht immer löblichem Schabernack wird aus jenen Tagen berichtet[7]).



Dnia 16 Sierpnia 1824 roku

KURYER SZAFARSKI. —

Wspomnienie narodowe r. 1820 wyszłamowanego sadzawka w podwórzu. —

Wiadomości Krajowe. —

Dnia 11 Sierpnia r. b. odbywał JP. Frydetyk Chopin kursa na dzielnym koniu; ubiegał się do mety; a lubo po kilkakroć prześcigającą Panią Dziewanowską wyścigać nie mógł; (w czem nie jego lecz konia wina była) otrzymał jednak zwycięstwo nad Panną Ludwiką, która niw dość blisko mety piechotą doszła. — JP. [illegible] Chopin wyjeżdża codzień na spacer, z takiemi jednak honorami iż zawsze na tyle siada. — JP. Jakób Chopin, wypija na dzień sześć filiżanek kawy żołędziowej, Mikołaj zaś co dzień cztery bułeczki zjada, wyłączne próć potężnego obiadu i trzypotrawnej kolacyjki. —

Dnia 13 m. i r. b. JPan Vetter dał się słyszeć na fortepianie z niepospolitym talentem. Wirtuoso ten Berliński, gra w guście JPana Bergera (znanego fortepianisty Berlińskiego), w osobliwie i układzie palcy przechodzi Panią Szymanowską, a z takim uczuciem gra iż każda prawie nótka nie z serca ale z potężnego brzucha wychodzić się zdaje.

Dnia 15. m. i r. b. doszła ważna wiadomość, jako się przypadkiem Indyczka za pichlerem w kącie, wylęgła. Ważny ten wypadek, nietylko że przyczynił się do pomnożenia familii Indyków, lecz nadto powiększył dochody skarbowe i pomyślności się onych zapewnił. — W czasie w nocy kot, zakradłszy się do garderoby, stłukł butelkę z sokiem; lecz jak z jednej strony wart szubienicy, tak z drugiej strony zasługuje na pochwałę, bo sobie najmniejszą wybrał. — Dnia 12 m. b. Kura okulawiała, a kaczor w pojedynku z gęsią nogę utracił. Krowa tak gwałtownie zachorowała, że aż się w ogrodzie pasie. — Dnia 14 m. b. wypadł wyrok aby pod karą śmierci, żadne prosię nie ważyło się wchodzić do ogrodu. —

Wiadomości Zagraniczne.

Pewien obywatel w okolicy chciał czytać Monitora. Wysłał więc Świątecznego do Xięży Karmelitów w Oborach, prosząc o pismo periodyczne. Niemający w życiu o piśmie periodycznem wyobrażenia, przekręcił wyraz i pytał się Xięży o pismo komorodyczne. —

W Bochenie, lew zjadł dwóch bezbronnych gąsiorów; ktoby go złapał niechaj nam uwiadomić sąd bocheniecki, który niezawodnie podług praw i przepisów zbrodniarza ukarze. — Oddawcy zaś lwa, owe dwa gąsiory jako godną wynagrodzenie ustąpione będą. —

Wolno postać

Cenzor L. D.

Brief Chopin's an seine Eltern in Form einer Zeitung aus den Jahre 1824.

Doch gab es ausser solchen Streichen und Vergnügungen auch mancherlei Anregendes auf dem Lande. Da war z. B. die nationale, ländliche Musik, die man zur damaligen Zeit noch mehr als jetzt in Polen hören konnte. Bei Kirchweih und Erntefest, an Feiertagen, zu Tanz und Hochzeit, bei hundert Gelegenheiten gab sich der polnische Bauer mit Leidenschaft seinem Hange zur Musik hin. War es auch eine kunstlose Musik, die er machte, so hatte sie doch Feuer und sinnlichen Klang, Schwung und Grazie. Mit reger Lust lauschte der Knabe den Volksweisen; was er hier künstlerisch erlebte, wurde der Kern, um den seine eigene Kunst später wuchs und reifte. So wurde sein künstlerischer Instinkt geschärft und auch sein Horizont wurde erweitert durch Berührung mit neuem, fremdartigem. Ausflüge nach den Städten jenseits der nahen preussischen Grenze wurden von Szafarnia aus gelegentlich gemacht, Thorn und Danzig wurden besucht.

So gereift und geistig entwickelt, konnte er sich allmählich grösseren Aufgaben zuwenden, und so finden wir, dass die ersten künstlerischen Taten von grösserer Bedeutung in das nächstfolgende Jahr 1825 fallen. Sein opus 1, das Rondo in C-moll, erschien im Druck, — er war mit einem Schlage als 15 jähriger unter die ernst zu nehmenden Komponisten gestellt. Auch als Klavierspieler trat er in diesem Jahr öfter als je vorher und bei wichtigeren Anlässen öffentlich auf. Der Konservatoriumsprofessor Javurek veranstaltete im Konservatoriumssaal am 27. Mai und 10. Juni zwei Wohltätigkeitskonzerte. In einem wirkte Chopin mit; er spielte ein Allegro aus einem F-moll Konzert von Moscheles und improvisierte auf dem Aeolopantalon, einem harmoniumartigen Instrument, das ein Warschauer Instrumentenbauer konstruiert hatte. Die „Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung“ enthält einen kurzen Bericht ihres Warschauer Mitarbeiters über dieses Auftreten Chopins. Darin heisst es: „Unter den Händen des talentvollen, jungen Chopin, der sich durch einen Reichtum musikalischer Ideen in seinen freien Phantasien auszeichnet und ganz Herr dieses Instruments ist, machte es grossen Eindruck.“ In demselben Jahre weilte Kaiser Alexander I. in Warschau. Er wünschte das Aeolomelodicon, ein ähnliches Instrument, zu hören, und Chopin wurde berufen, vor dem Kaiser darauf zu spielen. Als Erinnerung an diese Auszeichnung bewahrte Chopin einen Diamantring auf, den ihm der Kaiser geschenkt hatte.



S. B. Linde.
Rektor des Warschauer Lyceums.
(Aus einer Zeichnung von Fr. Chopin.)

Wir sehen hier den jungen Chopin schon als wichtige Persönlichkeit mitten im Warschauer Musikleben stehen.

Dass er so früh bedeutende Erfolge erringen konnte, verdankte er ausser seinen Talenten der sorgsamen Erziehung, die ihm die Eltern angedeihen liessen, und der Gunst der Verhältnisse. Wenigen Musikern waren die Pfade so geebnet, wie ihm. Das Familienleben seiner Eltern war ein ungemein glückliches. Der Vater war ein gebildeter, rechtlicher Mann, der sich des grössten Ansehens erfreute. Seine sympathische Persönlichkeit lässt sich aus dem erhaltenen Briefwechsel zwischen ihm und seinem Sohn sehr wohl erkennen. Die Mutter scheint eine stille Frau gewesen zu sein, die in ihrer Familie völlig aufging

Von ihrer Hand sind nur wenige Briefe erhalten. Doch ist es sicher, dass der Gatte und die Kinder mit zärtlichster Liebe an ihr hingen. Mit den Schwestern war Chopin von Jugend an zeitlebens aufs innigste verbunden. Die geachtete Stellung des Vaters, die geordneten häuslichen Verhältnisse konnten auf die Entwicklung des Kindes nur vom günstigsten Einfluss sein.

Aber auch geistig bot das Vaterhaus dem heranwachsenden Knaben ein Fülle von Anregungen. Nikolaus Chopin war in ständigem Verkehr mit einer Anzahl der hervorragendsten Gelehrten, Literaten und Künstler, und so lernte der Knabe im Elternhause die besten Köpfe Warschau's kennen.[8])

Eine Periode von grosser geistiger Regsamkeit war in Warschau in den zwanziger Jahren eingetreten. Nach den Stürmen der Napoleonischen Kriege war allmählich Ruhe eingekehrt, der Wohlstand begann sich zu heben; Künste und Wissenschaften fanden Verständnis und Pflege. Besonders für die polnische Literatur brach eine grosse Epoche an. Brodzinski und der grosse Dichter Mickiewicz, um nur die bekanntesten zu nennen. hatten den Hauptanteil an dem Umschwung von der formalen, klassischen Dichtung zur Romantik. Der junge Chopin, im häufigen Verkehr mit Brodzinski, einem der heftigsten Vorkämpfer für die Romantik, wird wohl romantische Ideen an der Quelle eingesogen haben.

Wichtig für Chopin's Charakterbildung war ferner der glühende Patriotismus, das Nationalgefühl, die alle Kreise beseelten, mit denen er in Berührung kam, sowohl die hohe Aristokratie, wie auch die geistige Elite der Besucher im Vaterhaus und seine Lehrer.

Auch darin erwies sich des Vaters Fürsorge als weise, dass er seinem Sohne eine gründliche allgemeine Bildung zuteil werden liess, so dass Chopin nicht, wie die meisten Musiker der vorangegangenen Generation, mit kümmerlichen Schulkenntnissen in die Welt zu treten brauchte. Alle Gymnasialfächer wurden im Lyceum tüchtig betrieben, mit alten und neuen Sprachen, Geschichte, Naturwissenschaften, Mathematik u. a. machte der junge Chopin gründliche Bekanntschaft.[9]) Die Anstrengungen waren für die zarte Körperbeschaffenheit des Knaben zeitweilig zu gross. Füllt die Schule mit ihren Aufgaben die Zeit anderer Knaben schon zum grössten Teil aus, so kam bei Chopin hinzu, dass er die freien Abendstunden für seine Kompositionsversuche in Anspruch nahm. Sogar in der Nacht liess ihn der künstlerische Trieb oft nicht zur Ruhe kommen. Manchmal stand er mitten in der Nacht auf, um ein paar Akkorde anzuschlagen, einen Gedanken zu fixieren. Die Bediensteten des Hauses tuschelten deshalb mitleidig aus, der junge Herr wäre nicht recht bei Verstande. War nun auch sein Geist ganz gesund, so litt der Körper doch so sehr, dass im Sommer 1826 eine Badereise notwendig wurde. Die Mutter reiste mit ihm und zwei seiner Schwestern nach Reinerz zur Kur. An den Aufenthalt erinnert ein Denkstein, der vor einigen Jahren in Reinerz gesetzt wurde. Chopin tat sich dadurch hervor, dass er zum besten zweier mittelloser Waisen ein Konzert veranstaltete. Die Rückreise ging, ebenso wie die Hinfahrt, über Breslau.[10]) Dort wurden Bekanntschaften mit den tüchtigsten Breslauer Musikern angeknüpft, dem Kapellmeister Schnabel, Berner, an die Chopin durch seinen Lehrer Elsner gewiesen worden war.

Elsner war es, der sich in den nächsten Jahren um den jungen Chopin die grössten Verdienste erwarb. Im Sommer 1826 hatte Chopin das Lyceum absolviert. Er konnte sich nun vollständig der Kunst widmen. Noch im näm-



Die Eltern Chopin's.
(Nach einer Bleistiftzeichnung)

lichen Jahre trat er als Kompositionsschüler Elsner's in das Warschauer Konservatorium ein. Obschon dies nicht besonders berichtet wird, kann man wohl als sicher annehmen, dass er bis 1826 nicht Autodidakt in der Kompositionslehre geblieben ist: eine so glatte, sichere, gefeilte Technik, wie sie sein 1825 erschienenes op. 1 zeigt, setzt ernsthafte, fachgemässe Kompositionsstudien voraus. Elsner hatte zweifellos schon vor 1826 Chopin Privatunterricht erteilt.

Josef Elsner, einer der tüchtigsten Musiker seiner Zeit, hat sich in vielen Zweigen der Kunst ausgezeichnet. Er wurde am 1. Juni 1769 in Grottkau i. Schl. geboren. In Breslau besuchte er das Gymnasium und die Universität, später studierte er in Wien. Das medizinische Fach, für das sein Vater ihn bestimmt hatte, sagte ihm nicht zu. Er betrieb musikalische Studien immer eifriger, sang in Breslau im Chor einer Kirche und fand dann am Theater Beschäftigung als Sänger und Violinist. 1791 war er Orchestergeiger in Brünn, 1792 Kapellmeister in Lemberg, etwas später kam er nach Warschau, wo er den Rest seines Lebens, bis 1854 zubrachte. Eine Reise nach Paris, wo er seine Kompositionen aufführte, fällt in das Jahr 1805. Obschon Deutscher von Geburt, war er seinem zweiten Heimatlande so zugetan, dass die Polen ihn den ihrigen zurechneten. In Warschau nahm er unter den Musikern weitaus die erste Stelle ein; als Theaterkapellmeister, Direktor der Musikschule, Professor an der Universität, und hauptsächlich als Komponist war er hochgeschätzt. Seine zahlreichen Opern, Sinfonien, Messen, Variationen u. s. w. waren ihrer Zeit sehr beliebt. Leichtigkeit der Erfindung, Gewandtheit der Gestaltung wird ihm zuerkannt, Tiefe und Eigenart sollen seinen Werken gemangelt haben. Lebendig ist nichts von ihnen geblieben. Für die Nachwelt besteht Elsner's grösster und dauerndster Ruhm darin, dass er als Lehrer Chopin's diesen in einsichtiger Weise seiner Anlage gemäss unterrichtete und aufs glücklichste förderte. Er erkannte die seltenen Fähigkeiten seines Schülers, und unterwies ihn so, wie ein genialer Schüler unterwiesen werden soll: er liess ihn gewähren, hemmte seine Fantasie nicht durch kleinliche Schulmeisterei, gab ihm weitesten Spielraum, und sorgte bei aller Freiheit doch dafür, dass Chopin nicht als verwahrloster Naturalist aufwuchs. Chopin's überaus sorgsam gefeilter, reiner Klaviersatz ist wohl nicht zum geringsten auch auf Elsner's Unterweisung zurückzuführen.



Josef Elsner.

Wir wissen jetzt, dass Chopin drei Jahre lang als Schüler Elsners das Konservatorium besuchte, und dort die Kurse in Harmonielehre und Kontrapunkt gründlich absolvierte. Elsner pflegte über die Leistungen der Schüler Buch zu führen. Unter vielen anderen Namen findet sich in drei Rapporten Elsner's auch Chopin's Name. So notiert Elsner am 17. Juli 1827: Kompositions-Unterricht, Kontrapunkt. Schüler des ersten Jahrgangs: Chopin, Fryderik, (fähiger Schüler) Im nächsten Rapport heisst es: Chopin, Fr. (tüchtiger Schüler, im





[illegible] in das [illegible] Kon-
[illegible] 1825
[illegible]



Josef Elsner.

[illegible] ist nichts von ihnen ge-
[illegible] und dauerndster Ruhm
[illegible] Weise seiner Anlage
[illegible] Er erkannte die seltenen
[illegible] so, wie ein genialer Schüler
[illegible] hemmte seine Fantasie nicht
[illegible] Spielraum, und sorgte bei
[illegible] erwachsener Naturalist aufwachs.
[illegible] ist wohl nicht zum
[illegible]
[illegible] als Schüler Elsners das
[illegible] Harmonielehre und Kontrapunkt
[illegible] der Schüler Bach zu
[illegible] in drei Rapporten Elsners
[illegible] Juli 1827 Kompositions-Unter-
[illegible] Chopin, Fryderik, Fähige,
[illegible] Chopin, Fr., tüchtiger Schüler, [illegible]



Chopin's Schwester Isabella Barcinska.
(Nach einem Oelbild von Miroszewski.)



Chopin's Schwester Luise Jedrzejewicz mit ihrem Söhnchen.
(Nach einem Oelbild von Ziemiecki.)

zweiten Jahrgang, reist ab zur Besserung seiner Gesundheit). Endlich am 20. Juli 1829: Chopin, Fr. (Schüler des dritten Jahrgangs, grosse Fähigkeiten, musikalisches Genie).“[11])

Ueber Lehrplan, Programme der öffentlichen Vorträge, Lehrerkollegium, Leistungen der Schule sind wir jetzt gut unterrichtet, und wir wissen nun, dass dort sehr ernsthaft gearbeitet wurde. Auch den Vorträgen Elsner's an der Universität über Musiktheorie wohnte Chopin bei. Aus allem geht hervor, dass Chopin einen sorgfältigen Unterricht genossen hat Ueberdies hatte er Gelegenheit, ausserhalb der Musikschule in Warschau viel Musik zu hören, und dass er mit allem wichtigeren bekannt war, was zu seiner Zeit an Musik nach Warschau gedrungen war, bekunden seine Briefe.

Das musikalische Leben in Warschau war in den zwanziger Jahren sehr rege. Oper und Konzert-, wie auch Kirchenmusik wurden eifrig gepflegt. Man hörte in Warschau alles, was in den grösseren deutschen Städten geboten wurde: französische und italienische Oper, viel Mozart und Weber, Instrumental-Musik von Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Spohr, Weber u. s. w. Mozart's Requiem, Haydn's Sieben Worte, Cherubini's Messen wurden oft aufgeführt. Dazu kamen die heute vergessenen Modekomponisten der Zeit, die Pleyel, Ries, Kalkbrenner, Gyrowetz u. s. w., auch die einheimischen Komponisten, Elsner, Kurpinski, Dobrzynski, Soliva u. a.

Das ehemalige Konservatorium in Warschau.

Ein musikalisches Ereignis des Jahres 1828 mag Chopin's besonderes Interesse erregt haben: Hummel's Konzerte im Warschauer Theater.[12]). Hummel galt damals neben Field und Moscheles als einer der hervorragendsten Pianisten und war als Komponist berühmt. Er spielte viele seiner Kompositionen und improvisierte in jedem Konzert über ein gegebenes Thema. Chopin wurde mit Hummel persönlich bekannt; Hummel zeigte für den jüngeren Kollegen Interesse und bewahrte Chopin seine Zuneigung auch später, wenigstens zeigte er sich bei Chopin's Aufenthalt in Wien sehr freundschaftlich. Chopin wurde durch Hummel stark beeinflusst; er verarbeitete in seiner Spielart und in seinen Kompositionen Hummel'sche Elemente und hatte für Hummel als Künstler sein Leben lang viel übrig.

Mancherlei ernste und freudige Ereignisse unterbrachen den ruhigen Fortgang der Studien. Im Jahre 1827 wurde die Familie in tiefe Trauer gestürzt durch den Tod der jüngsten Tochter Emilia. Sie hatte ein ganz auffallendes litterarisches Talent gezeigt, das in seiner Art ebenso bemerkenswert war, wie die musikalische Begabung ihres Bruders. Den Sommer dieses Jahres verbrachte Chopin wiederum auf dem Lande als Gast der Frau v. Wiesclowska, einer Schwester von Nikolaus Chopin's ehemaligem Zögling, Graf Friedrich Skarbek. Sie hatte eine Besitzung im Posen'schen, in Strzyzewo. Nicht weit davon entfernt war Antonin (bei Ostrowo in Posen), der Landsitz des Fürsten Radziwill. Fürst Radziwill, Gouverneur von Posen, hatte vielfache Beziehungen zu den Warschauer Adelshäusern und hatte Chopin in Warschau im Jahre 1825 spielen hören. Die Leistungen des jungen Künstlers hatten ihm solchen Eindruck gemacht, dass er ihn näher an sich heranzog. Chopin folgte nun einer Einladung des Fürsten nach Antonin.



Chopin's Schwester Emilia
(*Nach einer Miniature.*)

Zum zweitenmal weilte Chopin im nächsten Sommer (1828) in Strzyzewo, mag wohl auch von da aus in Antonin wieder Besuch abgestattet haben. Das wichtigste Ereignis der Jugendjahre jedoch war eine Reise nach Berlin im September 1828.

Die Veranlassung dazu bot ein Naturforscher-Kongress in Berlin unter dem Vorsitz von Alexander von Humboldt. Der Zoologe Prof. Jarocki aus Warschau war zur Teilnahme eingeladen worden. Er war mit Nicolaus Chopin befreundet, und dieser nahm die Gelegenheit wahr, seinen Sohn unter der Obhut des Freundes nach Berlin zu senden. In einem Briefe an seinen Freund Titus Wojciechowski (9. September 1828) gibt Chopin seiner Freude über die Reise Ausdruck: „Jetzt schreibe ich dir wie ein Wahnsinniger, denn ich weiss faktisch nicht, was mit mir vorgeht. Ich fahre nähmlich heute nach Berlin.“ In Berlin hoffte er mit Musikern von Bedeutung in Verbindung treten zu können und viel gute Musik zu hören. Die Absicht, sich öffentlich als Klavierspieler und Komponist zu zeigen, bestand dabei nicht. Am 14. September 1828 kam Jarocki mit Chopin in Berlin an und stieg im Gasthaus „zum Kronprinzen“ ab. In drei langen Briefen an die Eltern (vom 16., 20. und 27. September) beschreibt Chopin seine Erlebnisse in Berlin. Jarocki nahm ihn zu Professor Lichtenstein (Direktor des zoologischen Museums) mit. Lichtenstein, der Gönner und Freund Weber's, war Mitglied der Singakademie und hatte Fühlung mit manchen Musikern von Ruf, besonders mit Zelter. Er versprach, Chopin bei den Künstlern einzuführen.

Chopin's Gönner, Fürst Radziwill, dessen Ankunft erwartet wurde, hätte eine Empfehlung an Spontini geben können. Doch Chopin's Hoffnungen wurden nicht erfüllt. Zwar sah er Mendelssohn, Zelter, Spontini bei einer Aufführung in der Singakademie, doch schrieb er: „ich habe aber keinen dieser Herren gesprochen, da ich es nicht für schicklich hielt, mich ihnen selber vorzustellen." Lichtenstein hatte mit den Kongressangelegenheiten alle Hände voll zu tun, Fürst Radziwill war noch nicht eingetroffen. Chopin hörte in Berlin viel Musik: in der Oper Spontini's Ferdinand Cortez, Cimarosa's heimliche Ehe, Winter's Unterbrochenes Osterfest, Onslow's Hausierer und den Freischütz. Besonders grossen Eindruck machte auf ihn Händel's Cäcilienode: „Dieses nähert sich am meisten dem Ideale, das ich von erhabener Musik in den Tiefen meiner Seele hege." Das zoologische Museum und die königliche Bibliothek langweilten ihn, dagegen hatte er das grösste Interesse für Schlesinger's grosses Musikalienlager: „bestehend aus den interessantesten Werken der Komponisten aller Länder und Zeiten. . . . Mein Trost ist, dass ich auch noch zu Schlesinger kommen werde und dass es immer gut ist für einen jungen Mann, wenn er viel sieht, denn aus allem lässt sich etwas lernen." Seine Neigung zu Satire und Karrikatur fand auf der Reise nach Berlin und in Berlin reichliche Nahrung. An mehreren Festmahlen der Gelehrten nahm er teil: „viele erschienen mir wie Karrikaturen, die ich schon in Klassen eingeteilt habe." In der Singakademie wundert er sich, dass die Fürstin von Liegnitz mit einem Mann sprach „der einen livréartigen Anzug trug." Der vermeintliche „königliche Kammerdiener" war Alexander von Humboldt. An anderer Stelle jedoch berichtet er in ehrerbietigen Worten von dem bedeutenden Eindruck, den Humboldt auf ihn gemacht hatte. Ueber das zweite Diner schreibt er:

„Es war wirklich sehr lebhaft und unterhaltend. Viele passende Tafellieder wurden gesungen, in welche jeder mehr oder minder laut einstimmte. Zelter dirigierte; er hatte auf einem roten Piedestal einen grossen vergoldeten Becher vor sich stehen, als Zeichen seiner höchsten musikalischen Würde, welche ihm viel Freude zu machen schien. An diesem Tage waren die Speisen besser als gewöhnlich; man sagt, weil die Herren Naturforscher sich in ihren Versammlungen vorzugsweise mit der Vervollkommnung der Fleischspeisen, Saucen, Suppen und dergleichen beschäftigt haben sollen."

Am Schluss eines Briefes heisst es: „Die Zahl der Karrikaturen wächst!" Ueber die Berliner Damen schreibt der durch den Geschmack der vornehmen Polinnen verwöhnte: „sie putzen sich, das ist wahr, aber es ist schade um die schönen Stoffe, die für solche Puppen zerschnitten werden". Auch die Reisegefährten in der Postkutsche werden weidlich belacht und verspottet. Diese Züge von Spottsucht und Ironie müssen hervorgehoben werden, weil sie für Chopin charakteristisch sind. Schon aus den frühen Knabenjahren war ähnliches zu erzählen, später tritt dieser Zug noch oft hervor. In Zusammenhang damit steht auch Chopin's mimisches Talent, die Fähigkeit, alle möglichen Menschen in ihren Eigenheiten nachzuahmen, worüber seine intimeren Bekannten vielerlei komische Episoden zu erzählen wussten.

Der Berliner Aufenthalt nahm nach vierzehntägiger Dauer am 28. September ein Ende. Die Rückreise ging über Züllichau [13a]) und Posen. Dort folgten Jarocki und Chopin der Einladung des Erzbischofs Wolicki während zweier Tage. Ein grosser Teil des Aufenthalts wurde im Palais des Fürsten Radziwill mit Musizieren hingebracht. Am 6. Oktober langten die Reisenden wieder in Warschau an.

Von dieser Zeit an ungefähr datiert eine Reihe Briefe Chopin's an seinen vertrautesten Feund Titus Wojciechowski, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Diesen Briefen verdanken wir einen grossen Teil der biographischen Nachrichten. Ueber die persönlichen Erlebnisse, über Kompositionen, Musik- und Theaterereignisse geben sie mancherlei Auskunft. So heisst es z. B. am 27. Dezember 1827: „Die Partitur meines Rondo à la Krakowiak (später op. 14) ist fertig." Das Rondo in C-dur für zwei Klaviere (erst nach Chopin's Tode als op. 73 veröffentlicht) wird auch erwähnt: „Dies verwaiste Kind hat in Fontana[13b]) einen Stiefvater gefunden; über einen Monat hat er es studiert." Dieses Rondo war (nach Chopin's Brief vom 9. September 1828) im Sommer 1828 in Strzyzewo umgearbeitet worden.

Nicht lange darauf, 1829, erregte Paganini in Warschau Sensation und sein Auftreten mag auch für Chopin ein Ereignis gewesen sein. Sicherlich hat er durch Paganini einen kräftigen Anstoss erhalten, wie später Liszt. Ob nicht manche Etüden Chopin's durch Paganini angeregt sind? Paganini mag ihm geholfen haben, endgiltig über den Hummel-Field'schen Horizont hinauszukommen. Ein Zeugnis von Chopin's Begeisterung für Paganini ist erhalten geblieben: er schrieb ein Variationenwerk „Souvenir de Paganini." [14]) Das Werk ist in Deutschland kaum zugänglich; nach dem Urteil polnischer Kritiker soll es ziemlich wertlos sein. Von den zahlreichen musikalischen Veranstaltungen seien nur einige hier genannt.



Paganini.

Mehrere Wunderkinder traten im Jahr 1829 auf. Stephen Heller, später in Paris mit Chopin befreundet, damals 14 Jahre alt, liess sich als Pianist hören. Er spielte u. a. ein eigenes Konzert (D-moll). Auch ein junger Schüler von Field, Franz Lopatta trat auf. Heller hat [15]) später als Musiker Ruf erworben, von Lopatta ist als Künstler nichts weiter gehört worden.

Die Krönung des Kaisers Nikolaus am 24. Mai 1829 gab Anlass zu grossen Musikaufführungen. Elsner schrieb aus diesem Anlass seine „Krönungsmesse", [16]) die für eins seiner besten Werke gilt. Auch der Geiger Lipinski trat wiederum auf.

Im Sommer dieses Jahres nahmen Chopins Studien am Konservatorium ein Ende. Elsner stellte ihm das schon erwähnte glänzende Zeugnis aus. Dass Elsner ihn als einen reifen Künstler betrachtete, geht auch daraus hervor, dass Chopin im Jahre 1829 seine erste Kunstreise machte: der gewissenhafte Meister hätte Chopin sicherlich nicht entlassen, wenn dieser noch etwas Schülerhaftes gezeigt hätte. Diesmal war Wien das Ziel. Es lag zunächst nicht in Chopin's Absicht, öffentlich aufzutreten; vielmehr wollte er Verbindungen anknüpfen, seine Kompositionen zeigen, lernen, wo es zu lernen gab

* * *

Mitte Juli 1829 brach Chopin mit seinen Freunden Cielinski, Hube und Franz Maciejowski von Warschau auf.[16a]) Die Reise ging über Krakau. Von hier aus machten die Freunde einen Abstecher in die sogenannte „polnische Schweiz" nach Ojców. Der erste Brief aus Wien [17]) enthält eine eingehende

Schilderung der in Ojców empfangenen Eindrücke; Natur und Sage hatten um diesen Ort einen romantischen Schimmer gebreitet, der Chopin zu Aeusserungen des Entzückens hinriss. Am 31. Juli trafen die Reisenden in Wien ein. Hier ging es Chopin besser als in Berlin. Die Empfehlungsbriefe, die er mitgebracht hatte, verschafften ihm Zugang zu leitenden Persönlichkeiten, und von diesen wieder weiter empfohlen, stand er bald mitten im Treiben des musikalischen Wien. Zuerst meldete er sich bei dem Verleger Haslinger, an den ihm Elsner ein Schreiben mitgegeben hatte. Schon früher hatte Chopin einige seiner Kompositionen an Haslinger gesandt. Dieser erinnerte sich jetzt der noch immer ungedruckten Werke und versprach, die Variationen über „Là ci darem la mano" in kurzer Zeit in der Sammlung „Odeon" zu veröffentlichen. Er nahm Chopin mit ausgesuchter Höflichkeit auf. Die Fähigkeiten des jungen Künstlers muss er bald erkannt haben, denn er redete Chopin zu, seine Kompositionen in einem eigenen Konzert selbst vorzuführen. Nicht leicht war Chopin dazu zu bewegen. Haslinger brachte Chopin in Verbindung mit dem Leiter des Kärnthnerthor-Theaters, Grafen Gallenberg (Gatten der aus Beethovens Lebensgeschichte bekannten Gräfin Giulia Guicciardi). „Diesem stellte mich Haslinger als einen Feigling vor, der sich fürchte, öffentlich aufzutreten. Der Graf war so gefällig, mir das Theater zur Verfügung zu stellen; ich aber war schlau genug, dankend abzulehnen. Von vielen anderen Personen wurde Chopin jedoch auch zu einem Konzert gedrängt, so besonders in einer von vielen Aristokraten besuchten Gesellschaft bei dem polnischen Grafen Hussarzewski, auch von dem Journalisten Blahetka, der, wie Chopin, etwas selbstgefällig schreibt, von ihm gesagt hätte, „er sei Künstler ersten Ranges und nehme einen würdigen Platz ein neben Moscheles, Kalkbrenner und Herz." Der Kapellmeister am Kärnthnerthortheater, W. Würfel, früher Klavierlehrer am Warschauer Konservatorium, der Chopin von Warschau aus schon kannte, nahm sich seiner ganz besonders an. Er war es auch, der das Arrangement des Konzertes leitete, zu dem Chopin sich hauptsächlich auf sein Zureden endlich entschlossen hatte. Auch die Klavierfabrikanten Graff und Stein überboten einander in Liebenswürdigkeiten. Das Konzert fand am 11. August 1829 im Kärnthnerthortheater statt.

„Da ich kein Honorar beansprucht hatte, beschleunigte Graf Gallenberg mein Auftreten. Das Programm lautete: Ouverture von Beethoven (Prometheus), meine Variationen (über la ci darem la mano), Gesang von Fräulein Veltheim, mein Krakowiak (Rondo à la mazur op. 5), zum Schluss ein kleines Ballet." (Brief vom 12. Aug.).

Der Erfolg war ausserordentlich gross, trotzdem die Probe sehr schlimm verlaufen war.

„Die Orchestermitglieder zeigten mir auf der Probe saure Gesichter; am meisten verdross es sie, dass ich sofort mit neuen Kompositionen auftreten wollte .... Die Variationen gelangen gut, während das Rondo so schlecht ging, dass wir zweimal von vorne anfangen mussten, wobei die schlechte Schrift Schuld haben sollte (die Stimmen waren in der Tat voll von Fehlern) .... Genug, die Herren schnitten solche Grimassen, dass ich schon Lust bekam, mich für den Abend krank zu melden."

Diese verunglückte Probe bestimmte Chopin am Abend das Rondo aus dem Programm zu streichen und dafür eine freie Fantasie einzulegen über ein Thema aus der „weissen Dame" und das polnische Lied „Chmiel."[17a]) „Das Publikum, dem derartige Nationalmelodien fremd waren, war wie elektrisiert." Doch schreibt er: Ich gestehe, dass ich mit meiner freien Phantasie nicht ganz zufrieden war." Nicht nur das Publikum applaudierte begeistert, auch

die Orchestermitglieder, die vorher raisonniert hatten, waren nach der Improvisation umgewandelt und stimmten in den allgemeinen Beifall mit ein.

Durch dieses Konzert war Chopin in der vornehmen Wiener Gesellschaft der Held des Tages geworden. Er kam in die höchsten Kreise. Zwei Tage darauf machte er die Bekanntschaft des Grafen Lichnowski.

„Er wusste nicht, was er alles zu meinem Lobe sagen sollte, so entzückt war er von meinem Spiel . . . . Es ist derselbe, der Beethovens bester Freund war, und dem dieser grosse Meister viel zu verdanken hat . . . . Schwarzenbergs, Wrbnas usw. waren von der Zartheit und Eleganz meines Vortrages ganz enthusiasmiert; als Beweis diene auch, dass Graf Dietrichstein mich auf der Bühne aufgesucht hat."

Auch die Musiker hielten mit ihrem Lob nicht zurück.

„Czerny hat mir viel Komplimente gesagt, wie auch Schuppanzigh und Gyrowetz. An einem Tage lernte ich alle grossen Künstler Wiens kennen, darunter: Mayseder, Gyrowetz, Lachner, Kreutzer, Schuppanzigh etc."

Nach diesem Erfolg kann es nicht Wunder nehmen, dass Chopin dem ersten schnell ein zweites folgen liess, wiederum im Kärnthnerthortheater und ohne Honorar zu nehmen.

„Dies geschieht, um mir den Grafen Gallenberg zu verbinden, mit dessen Geldbeutel es nicht besonders gut bestellt ist." . . . . „Ein drittes Konzert würde ich auf keinen Fall geben; schon das zweite hätte ich nicht veranstaltet, wenn ich nicht dazu gezwungen worden wäre, und dann dachte ich mir, in Warschau könnte man sagen: ein Konzert hat er nur gegeben und dann Wien wieder verlassen: wahrscheinlich hat er nicht besonders gefallen. Ich bin heute schon bei einem Recensenten gewesen, der sehr gut für mich disponiert war und gewiss eine günstige Kritik schreiben wird."

Man sieht, dass er ganz geschäftsmässig kalkulierte, ein Zug, der auch später noch oft hervortritt. Mit Recht konnte er von sich sagen: „Jetzt bin ich wenigstens um 4 Jahre klüger und erfahrener."

Chopin im 17. Lebensjahre.

Das zweite Konzert fand am 18. August statt. Diesmal spielte er das Rondo à la mazur, nachdem sein Freund Nidecki die Stimmen korrigiert hatte.

„Mit meinem Rondo habe ich alle Musiker von Fach für mich gewonnen; vom Kapellmeister Lachner bis zum Klavierstimmer, loben alle die Komposition. Gyrowetz hat ungeheuer gelärmt und Bravo gerufen"

schreibt er am 19. August. Bezeichnend für ihn ist im nämlichen Briefe der Satz: „Ich weiss, dass ich den Damen und den Musikern gefallen habe." Die Variationen spielte er wiederum „auf speziellen Wunsch der Damen." In derselben „musikalischen Akademie", wie man die Koncerte damals nannte, kam auch Lindpaintners Ouverture zum „Bergkönig" und eine Polonaise von Mayseder zum Vortrag, gespielt von einem jugendlichen Geiger, Joseph Khayl.

Dem grossen Publikumserfolg entsprachen auch die Urteile der Presse. Eingehende Rezensionen über beide Konzerte erschienen im „Sammler", in der „Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" (22. und 29. August 1829), auch in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (No. 46, 18. November 1829). Ueberall wird Chopin als „Meister" behandelt, und im wesentlichen zollen alle

Besprecher ihm fast uneingeschränkte Anerkennung. Besonders eingehend ist der Bericht der „Wiener Theaterzeitung“ vom 20. August. Ueber ein anderes Urteil der Zuhörer berichtet Chopin selbst: „Es ist fast eine Stimme, dass ich zu leicht oder vielmehr zu zart für das hiesige Publikum gespielt habe. Man ist nämlich an das Pauken der hiesigen Klaviervirtuosen gewöhnt.“ Der Flügel, auf dem Chopin spielte, war „ein wunderbares, zur Zeit vielleicht das allerbeste Wiener Instrument von Graff“. Graf Lichnowski war der Meinung, dass der schwache Ton des Instruments vielleicht nicht ausgereicht habe, und bot Chopin für das zweite Konzert seinen eigenen Flügel an. Chopin erwiderte, der zarte Klang sei „seine Art zu spielen, die den Damen so sehr gefiel, — und besonders dem Fräulein Blahetka“, setzte er für den Freund (Wojciechowski) hinzu. „Sie mochte mir freundlich gesinnt sein, nebenbei gesagt, sie ist noch nicht zwanzig Jahre alt, und ein geistreiches, selbst schönes Mädchen“. In der Korrespondenz aus dieser Zeit ist von Frl. Blahetka, die eine vorzügliche Pianistin war, noch mehrmals die Rede. Mit Bezug auf die Beurteilung, die seine Konzerte erfuhren, schrieb er ferner: „Niemand will mich hier mehr für einen Schüler ansehen. Blahetka sagte mir, dass man sich am meisten darüber wundert, dass ich dies alles in Warschau habe lernen können. Ich erwiderte, dass bei den Herren Elsner und Zywny selbst der grösste Esel etwas lernen müsse.“

Chopin berichtet von „einigen mittelmässigen Konzerten“, die er in Wien gehört habe und von den Opern: „Die weisse Dame“ von Boieldieu, „Cenerentola“ von Rossini, „Il Crociato“ von Meyerbeer. Ueber die Wiener Künstler schreibt er nicht viel. „Mayseder habe ich als Solisten bewundert,“ heisst es einmal. „Mit Czerny bin ich sehr genau bekannt geworden; ich spielte mit ihm sehr oft auf 2 Klavieren. Er ist ein guter Mann, aber auch nichts weiter.“ Von Schubert ist mit keinem Wort die Rede — er war kaum $^{3}/_{4}$ Jahre tot, von Beethoven scheint Chopin nur die Prometheus-Ouverture gehört zu haben.

Am 19. August reiste Chopin mit seinen Freunden ab. Er erzählt in den Briefen von seinen Abschiedsbesuchen, dass er im Café gegenüber dem Theater mit Gyrowetz, Kreutzer, Lachner, Seyfried u. a. zum Abschied zusammentraf, dass er schliesslich die Diligence bestieg

„nach einem rührenden Abschied, — es war wirklich ein rührender Abschied, da mir Frl. Blahetka zum Andenken ihre Kompositionen mit eigener Unterschrift gegeben hat, und ihr Vater Dich, mein guter Papa, und Dich, meine liebe Mama, herzlich grüssen und Euch beiden zu einem solchen Sohn gratulieren liess, da der junge Stein (Sohn des Klavierfabrikanten) weinte und Schuppanzigh, Gyrowetz, mit einem Worte, alle Künstler, sehr ergriffen waren.“

Die Reise führte zunächst nach Prag. Hier besuchten die Freunde den Philologen und Bibliothekar des Nationalmuseums, Wenzel Hanka, an den Maciejowski ein Empfehlungsschreiben hatte. Im Museum trugen sie sich in das Fremdenbuch ein, Chopin schrieb einige Mazurka-Takte unter Verse von Maciejowski. In Prag lernte Chopin den Violinspieler Pixis und den Komponisten Klengel kennen. Ueber diesen schreibt er:

„Von allen Bekanntschaften, die ich mit Künslern machte, erfreute mich am meisten die von Klengel, den ich in Prag bei Pixis kennen lernte. Er spielte mir seine Fugen vor, (man kann sagen, dass diese eine weitere Fortsetzung von Bach sind. Es gibt deren 48, und ebenso viele Kanons). Welch ein Unterschied zwischen ihm und Czerny!“ An anderer Stelle heisst es: „Ich habe Klengel über 2 Stunden seine Fugen vorspielen hören; ich spielte nicht, da man mich nicht darum ersuchte. Klengel's Vortrag gefiel mir, aber ich hatte offen gestanden noch etwas besseres erwartet.“



Chopin's Mutter



... Anerkennung. Besonders eingen...
... vom 20. August. Ueber ein and...
... Es ist fast eine Stimme, dass ich
... Publikum gespielt habe. Man ist
... Klavierv... gewöhnt." Der Flügel, ...
...nderbares, zur Zeit vielleicht das allerbeste
... Lichnowski war der Meinung, dass der ...
... nicht ausgereicht habe, und bot Chopin ...
... an. Chopin erwiderte, der zarte
... sehr gefiel. — und besond...
... Freund (Wojciechowski) hinz...
... sei, nebenbei gesagt, sie ist noch nicht ...
... selbst ... Mädchen". In der Korres...
... Pianistin war,
... die Bewunderung, die seine Konzerte ...
... mehr für einen Schüler a...
... am meisten darüber wundert, dass ...
... können. Ich erwiderte, dass bei den ...
... grösste Esel etwas lernen müsse."

... mittelmässigen Konzerten", die er ...
... Opern „Die weisse Dame" von Boieldieu, „...
... von Meyerbeer. Ueber die Wiener K...
... habe ich als Solisten bewundert," ...
... sehr genau bekannt geworden; ich spielte ...
... Er ist ein guter Mann, aber auch nichts ...
... die Rede — er war kaum $^3/_4$ Jahre ...
... nur die Prometheus-Ouverture gehört zu ...

... mit seinen Freunden ab. Er erzählt ...
... dass er im Café gegenüber dem ...
... Seyfried u. a. zum Abschied zusammen...
...

... es war ... ein rührender Abschied, ...
... mit eigener Unterschrift gegeben hat, ...
... meine liebe Mama, herzlich grüssen und ...
... der junge Stein (Sohn des Klavierb...
... Worte, alle Künstler, sehr ergriffen wa...

... nach Prag. Hier besuchten die Freu...
... des Nationalmuseums, Wenzel Hanka, ...
... schreiben hatte. Im Museum trugen sie s...
... schrieb einige Mazurka-Takte unter Ver...
... den Violinspieler Pixis und den Kompo...
... er.

... die ... machte, erfreute mich am meis...
... Pixis ... Er spielte mir seine Fugen vor
... weitere Fortsetzung ... sind. Es gibt deren 48, und
ein Unterschied zwischen ... und Czerny!" An anderer Stelle
... er 2 Stunden seine Fugen vorspielen hören; ich spielte nicht, ...
... darum ersuchte. Klengel's Vortrag gefiel mir, aber ich hatte offen gestand...
... besseres erwartet."



Chopin's Mutter.
(Nach einem Oelbild von Miroszewski).



Chopin's Vater.
(Nach einem Oelbild von Miroszewski.)

Nach dreitägigem Aufenthalt in Prag fuhren die Freunde nach Teplitz weiter, wo sie in Gesellschaft vieler Polen und Aristokraten einen angenehmen Tag verbrachten. Beim Fürsten Clary wurde Chopin von der Gräfin Chotek gebeten, etwas zu spielen. Er improvisierte über ein von den Damen gegebenes Thema:

„ich hörte die Damen, die sich an einen Tisch niedergelassen hatten, flüstern: Un thème, un thème. Drei junge, hübsche Fürstinnen berieten sich, bis sich endlich eine an Herrn Fritsche, den Erzieher des einzigen Sohnes des Fürsten wandte, welcher mir unter allgemeiner Zustimmung zurief: Das Hauptthema aus Rossini's Moses."

Am 26. August kam Chopin in Dresden an, nachdem er vorher das Wallenstein-Schloss in Dux besucht hatte. Er sah sich in der Stadt um, besuchte die Gärten, die Gallerie, das Theater, gab seine Empfehlungen ab.

„Morgen früh," schreibt er sehr selbstgefällig und etwas eitel, „erwarte ich Morlacchi um mit ihm zu Fräulein Pechwell zu gehen; das will sagen, ich gehe nicht zu ihm, sondern er kommt zu mir. Ja, ja, ja."

Dabei muss man daran denken, dass Morlacchi damals als Königlicher Kapellmeiser in Dresden musikalischer Alleinherrscher war. Klengel hatte Morlacchi gebeten, Frl. Pechwell, Klengel's beste Schülerin, mit Chopin bekannt zu machen. Erwähnenswert ist ferner, dass Chopin in Dresden Goethe's Faust sah. Sein Urteil darüber ist von einer verblüffenden Einsilbigkeit:

„Eine fürchterliche, aber grossartige Phantasie."

Aus einer Bemerkung in einem Brief aus Dresden geht hervor, dass Chopin von Dresden nach Breslau reiste. Ueber den Aufenthalt dort sind jedoch keine Nachrichten vorhanden. Sicher ist nur, dass er am 12. September wieder in Warschau war.

Nach seinen grossen Erfolgen in Wien fand Chopin den Aufenthalt in Warschau eintönig und wenig anregend. In einem Briefe an Titus Wojciechowski vom 3. Oktober 1829 klagt er:

„Du glaubst nicht, wie traurig Warschau für mich ist; wenn ich mich nicht in meiner Familie glücklich fühlte, möchte ich nicht hier leben. O wie bitter ist es, wenn man niemand hat, mit dem man Trauer und Freude teilen kann, wie entsetzlich, wenn man sein Herz bedrückt fühlt und gegen keine Seele seine Klagen aussprechen kann! Du weisst schon, was ich damit sagen will."

Dieses jammervolle Bekenntnis des jungen Chopin, der gerade jetzt nach seinen Triumphen am wenigsten Grund zur Klage hätte haben sollen, dem es in jeder Beziehung vortrefflich ging, ist bezeichnend für den Menschen. Zudem ist es nicht das einzige seiner Art. Ein kleines, manchmal nur eingebildetes Hindernis genügte, um ihn in tiefe Betrübnis zu versetzen. In dem selben Brief erwähnt er auch den Grund seiner Erregung: „Ich habe — vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal gefunden, das ich treu und aufrichtig verehre. Ein halbes Jahr ist es schon her, und ich habe mit ihr, von der ich allnächtlich träume, noch nie eine Silbe gesprochen." Er ist von der Geliebten nicht etwa zurückgewiesen worden. Aus weiter Ferne schwärmt er sie an und wird ob dieser Tätigkeit melancholisch. Das Ideal war Constantia Gladkowska, eine junge Sängerin an der Warschauer Oper. Keinem gegenüber macht Chopin so vertrauliche Mitteilungen wie Wojciechowski. Es sind deswegen die Briefe an diesen Freund als biographische Quelle von grosser Wichtigkeit. Ihnen verdanken wir fast ausschliesslich die Nachrichten über Chopin's Leben während der Jahre 1829 und 30, auch über diese Herzensaffäre. Auffällig ist in ihnen eine Ueberschwänglichkeit im Ausdruck, eine Vertraulich-

keit und Zärtlichkeit, wie sie in Briefen eines jungen Menschen an die Geliebte wohl erklärlich sein mögen. Hier einige Proben:

„Bitte, behalte mich lieb . . . ., Du weisst garnicht, wie lieb ich dich habe . . . was würde ich darum geben, könnte ich dich wieder einmal so recht herzlich umarmen . . . ich möchte nicht mit Dir reisen, denn auf den Augenblick, in welchem wir uns zum erstenmal im Ausland treffen und umarmen werden, freue ich mich von ganzem Herzen; er wird für mich wertvoller sein, als 1000 einförmige mit dir auf der Reise verlebte Tage . . . . Deine Briefe umschlinge ich mit einem Bändchen, das mir einst mein Ideal geschenkt. Ach der Briefträger! Ein Brief . . von Dir! . . . . . Ich denke Deiner fast bei Allem, was ich nur vornehme; ich weiss nicht, ob es darin liegt, dass ich bei Dir fühlen und empfinden lernte . . . . . Glaube mir, dass ich stets bei Dir bin und Dich bis an mein Lebensende nicht vergessen werde. —

Von Umarmungen und Küssen ist auffallend oft die Rede; man muss dabei an die polnische Sitte des Bruder- und Freundschaftskusses denken. Ist er dem Freund gegenüber an Liebesbeteuerungen zu verschwenderisch, so scheut er sich dagegen, der Geliebten nahe zu kommen. Das Auftreten der vergötterten Constantia in der Oper „Agnese" von Paer gibt ihm natürlich wieder Anlass zu verzückten Schwärmereien. Im übrigen aber scheint die Liebschaft mit Constantia mehr in Chopin's Fantasie existiert zu haben, als in Wirklichkeit. Nirgends erfahren wir, dass Constantia ihm mehr als freundschaftlich entgegengekommmen sei, es ist sogar zweifelhaft, ob sie jemals von Chopin's heisser Liebe direkt erfahren habe, sicherlich kam er niemals zu einem Geständnis. Ueberdies scheint es, dass Constantia zwar den ersten Platz in seinem Herzen innehielt, aber nicht den einzigen. Einmal schreibt er mit Bezug auf seine Abreise:

„Jedenfalls will ich vor Michaeli alle meine Schätze zurücklassen. In Wien werde ich zu ewigem Seufzen und Schmachten verdammt sein! Das kommt davon, wenn man kein freies Herz mehr hat"

Einige Zeilen weiter erfahren wir näheres:

„es ist schon $^1/_2$12 Uhr, und ich sitze noch hier im tiefsten Negligé, während Mariolka sicherlich schon auf mich wartet, um mit mir zu C. zum Diner zu gehen . . . Ich bin nach meiner Rückkehr noch nicht bei ihr gewesen und muss dir ganz offen gestehen, dass ich oft die Ursache meines Kummers auf sie schiebe . . . . Der Vater lächelt dazu; aber wenn er Alles wüsste, würde er vielleicht weinen. Ich bin auch scheinbar ganz vergnügt, während mein Herz . . . "

Hier bricht er plötzlich ab. [18]) Die schöne Mariolka war die junge Komtesse Alexandra de Moriolles, deren Vater am Hof des Grossfürsten Konstantin als Erzieher von Konstantin's Sohne Paul fungierte. Ihre Mutter war Hofdame der Grossfürstin. Alexandra war es, die Chopin zu häufigen Besuchen im Belvedere veranlasste. Die Komtesse soll der Neigung Chopin's entgegengekommen sein; doch muss ihm die Aussichtslosigkeit seiner Liebe wohl zum Bewusstsein gekommen sein und diese Erkenntnis mag seinen geheimen Kummer genährt haben. Das Rondo à la Mazur op. 5 ist Alexandrine de Moriolles gewidmet.

Um diese Zeit gehörte Chopin zu den beliebtesten Persönlichkeiten Warschau's. Nach wie vor war er in den vornehmen Salons heimisch. Fast jeder Mensch von einiger Bedeutung in Warschau war ihm bekannt. Merkwürdig ist es, dass er mit den jungen Musikern nur oberflächlich verkehrte, dagegen mit den Litteraten auf gutem Fuss stand. Brodzinski, Witwicki, Zaleski neben anderen, die sich in der polnischen Litteratur einen Namen gemacht haben, verkehrten freundschaftlich mit ihm. Es lag nahe, dass er zu ihren Gedichten Musik machte, und so entstand der grösste Teil der erst nach Chopin's Tode veröffentlichten „chants polonais." Viel bedeutsamer, als diese

kleinen Gelegenheitsstückchen war jedoch die Tatsache, dass dieser Litteratenkreis auf Chopin's Empfinden nachhaltigen Einfluss übte, wurde er doch hier Parteigänger der jungen, aufstrebenden romantischen Schule, sog er doch hier den romantischen Geist ein, den ihm der Umgang mit den weniger begabten jungen Musikern wohl schwerlich konnte vermittelt haben. Die Geistesrichtung, die schon von Jugend auf im Vaterhause angebahnt war, wurde nun gefestigt. Immerhin blieb er natürlich auch in regem Kontakt mit den musikalichen Begebenheiten. Bei Kessler, einem der besten Warschauer Musiker, Komponisten von Etüden, die auch jetzt noch nicht ganz vergessen sind, fanden allwöchentlich Hauskonzerte statt: „Da kommen fast alle hiesigen Künstler zusammen und spielen, was gerade aufgelegt wird, prima vista." Eine Menge neuer Werke lernte er bei Kessler kennen: „Gestern spielten sie unter anderem das Octett von Spohr, ein wundervolles Werk." Er erwähnt ein Konzert (Cis-moll) von Ries, Trio (E-dur) von Hummel, ein Quintett von Spohr für Klavier und Blasinstrumente, „das letzte Trio von Beethoven (wohl op. 97, B-dur), das ich als herrlich und grossartig bewundern muss, ferner ein Quartett des Prinzen Ferdinand von Preussen, alias Dussek." In Betreff des Prinzen mochte wohl unter den Musikern geredet worden sein, dass dessen Lehrer Dussek der eigentliche Komponist gewesen sei. Doch war der Verdacht unbegründet.

Ein anderes Mal teilt er mit, dass er nächstens bei Kessler seine Wojciechowski gewidmeten Variationen (op. 2) vortragen werde. Mehrfach erwähnte er auch Etüden „nach meiner Art komponiert", die dann später in das op. 10 übergingen. Auch ein Konzert-adagio, der Mittelsatz des F-moll-Konzerts, wird genannt, „Elsner hat es gelobt, er sagte, es sei etwas neues darin." Ueber andere seiner Kompositionen spricht er in einem langen Brief, der seine Erlebnisse in Antonin schildert, wo er als Gast der Radziwills im Oktober 1829 weilte.

„Ich war eine Woche dort. Du glaubst nicht, wie schnell und angenehm mir dieselbe vergangen ist . . . . Was mich betrifft, so wäre ich dort geblieben, bis man mich fortgejagt hätte; aber meine Beschäftigungen und vor allen Dingen mein Konzert, das noch ungeduldig auf sein Finale harrt, haben mich gezwungen, von diesem Paradiese Abschied zu nehmen. Es waren, m. l. Titus, zwei Evas da, die jungen Fürstinnen, ausserordentlich liebenswürdige, musikalische, gemütvolle Damen. Auch die Frau Fürstin, die ganz genau weiss, dass nicht nur die Herkunft des Menschen dessen Wert bedingt, ist so liebenswürdig und fein im Umgang mit jedermann, dass es unmöglich ist, sie nicht zu verehren. Du weisst, wie der Fürst die Musik liebt; er zeigte mir seinen „Faust", und ich habe manches darin gefunden, das wirklich schön, ja sogar teilweise genial gedacht ist. Im Vertrauen, ich hätte solche Musik einem Statthalter garnicht zugetraut [19]) . . . . Ich habe während meines Besuches eine „Alla Pollacca' mit Violoncell geschrieben (später als op. 3 veröffentlicht). Es ist dies nichts weiter als ein brillantes Salonstück, so recht für Damen! Ich möchte gern, dass die Fürstin Wanda sie einstudiert. Es soll so heissen, als ob ich ihr Stunde gegeben hätte. Sie ist erst 17 Jahre alt, schön, und es wäre eine Wonne, ihre zierlichen Finger auf die Tasten setzen zu dürfen. Doch Scherz bei Seite, in ihrer Seele wohnen wahrhaft musikalische Empfindungen, und man braucht ihr nicht zu sagen, ob sie crescendo, piano oder pianissimo spielen soll."

Chopin erbittet vom Freund die Zusendung seiner F-moll-Polonaise (op. 71),

„welche die Fürstin Elise sehr interessiert . . . . Du kannst Dir den Charakter der Fürstin danach ausmalen, dass sie sich alle Tage die Polonaise von mir vorspielen lässt. Ganz besonders gefiel ihr immer das Trio in As dur."

Liszt erzählt, dass die jungverstorbene Fürstin Elise auf Chopin besonderen Eindruck gemacht habe: „Sie hinterliess ihm das Bild eines Engels, der für kurze Zeit auf die Erde verbannt war."

Ausser dem Besuch in Antonin hatte Chopin auch im folgenden Jahre Gelegenheit zu Ausflügen aufs Land. Er besuchte seinen Freund Titus Wojciechowski auf dessen Besitzung Poturzyn und hielt sich dann noch beim Grafen Skarbek in Zelazowa-Wola, seinem Geburtsort, auf. Der Besuch in Poturzyn war eine Erwiderung des Besuches, den Titus im Sommer 1830 in Warschau gemacht hatte. Am 28. Mai 1830 war in Warschau seit Jahren zum ersten Male ein Reichstag wieder zusammengetreten. Aus diesem Anlass füllte sich die Stadt mit einer grossen Zahl von Adligen und hohen Beamten. Auch Titus hatte die Gelegenheit benutzt. Die auffallend vielen Virtuosenkonzerte dieses Jahres mögen in dem Zusammenströmen der besten Kreise ihren Grund gehabt haben. Chopin weiss viel darüber zu berichten. Da heisst es z. B. von dem „kleinen Worlitzer", Pianisten des Königs von Preussen: „Er spielt sehr schön und ist, da jüdischer Abstammung, von Natur sehr befähigt." Die Leistungen des 16jährigen Knaben lobt Chopin, besonders seinen „wahrhaft excellenten" Vortrag von Mocheles' damals berühmten Alexandermarsch-Variationen. Aber noch „zehnmal besser" als Worlitzer gefällt ihm eine französische Pianistin, Frl. Belleville. Sie hatte Chopins Variationen (op. 2) in Wien gespielt. Besonders die Konzerte der grossen Sängerin Henriette Sonntag geben ihm zu begeisterten Schilderungen Anlass. Durch Fürst Radziwill wurde Chopin der Sonntag vorgestellt.


Fürst Radziwill.

„Sie ist nicht schön, aber im höchsten Grade fesselnd Sie bezaubert alle mit ihrer Stimme, die zwar nicht sehr gross, aber prachtvoll ausgebildet ist. Ihr diminuendo ist das non plus ultra, was man hören kann, ihr portamento wunderschön, ihre chromatische Tonleiter hauptsächlich nach der Höhe zu unerreicht."

Er hörte von ihr u. a. Arien von Mercadante, aus Rossini's Barbier, Semiramis, und diebische Elster, dem Freischütz, Variationen von Rode, solche über ein Schweizerthema. Einmal, als Chopin bei der Sonntag war, erschien Soliva mit seinen Schülerinnen, der Gladkowska und der Wolków. Chopin musste von der Sonntag das wenig erfreuliche Urteil hören, dass die Stimmen, auch die seines Ideals, „ganz schön, aber schon etwas ausgeschrien seien," und dass eine Veränderung der Gesangsmethode dringend notwendig sei. Die Erfolge der Sonntag in Warschau waren kolossal. Auch in ihrer Wohnung war sie von Besuchern geradezu belagert. „Senatoren, Woiewoden, Kastellane, Minister, Generäle und Adjutanten belästigten sie," wie Chopin als Augenzeuge berichtet.

„Sie hat in ihrem Vortrag", heisst es an anderer Stelle, „manche ganz neue Broderie, mit der sie grossen Effekt macht, aber nicht so wie Paganini. Vielleicht hat es darin seinen Grund, dass es eine kleinere Art ist. Es scheint, als ob sie den Duft eines frischen Blumenbouquets auf das Parterre haucht, und ihre eigene Stimme bald liebkost, bald mit ihr scherzt, aber selten rührt sie bis zu Thränen."

Wichtiger jedoch als alle diese Mitteilungen sind die Berichte über die zwei eigenen Konzerte, die Chopin im Frühjahr 1830 gab. Am 17. März fand das erste Konzert im Theater statt. Das Programm lautete:

Erster Teil.

1. Ouverture zur Oper „Leszek Bialy“ von Elsner.
2. Allegro, aus dem F-moll-Konzert, komponiert und vorgetragen von Herrn F. Chopin.
3. Divertissement für Waldhorn, komponiert und vorgetragen von Herrn Görner.
4. Adagio und Rondo, aus dem F-moll-Konzert, komponiert und vorgetragen von Herrn Chopin.

Zweiter Teil.

1. Ouverture zur Oper „Cecylja Piasecynska“ von Kurpinski.
2. Variationen von Paër, gesungen von Mme. Meier.
3. Potpourri über Nationallieder von Chopin.

Chopin schreibt darüber am 27. März 1830:

„Das erste Konzert — zu dem schon drei Tage vorher weder Loge noch Parquet zu bekommen war — machte im Ganzen nicht den Eindruck, den ich erwartet hatte. Das erste Allegro vom F-moll-Konzert (nicht für alle verständlich) wurde zwar mit Bravo belohnt, aber ich glaube, dies geschah mehr, weil das Publikum zeigen wollte, dass es ernste Musik versteht und zu schätzen weiss. Es gibt ja in allen Ländern Leute, die gern die Kennermiene annehmen. Das Adagio und Rondo haben sehr viel Effekt gemacht . . . . allein das Potpourri über polnische Lieder (op. 13) hat seinen Zweck vollständig verfehlt; man applaudierte zwar, aber nur, um dem Spieler zu zeigen, dass man sich nicht gelangweilt habe.“



Schloss des Fürsten Radziwill in Antonin bei Ostrowo, Posen.

Mehrfach wurde an Chopins Spiel ausgesetzt, es wäre nicht laut genug gewesen: „Ich wusste ganz genau, wo diese Kraft steckt, und in dem zweiten Konzert habe ich nicht auf meinem, sondern auf einem Wiener Instrumente gespielt.“

Das zweite Konzert fand innerhalb einer Woche nach dem ersten statt. Ueber das Programm schreibt Chopin:

„Das zweite Konzert ist mit einer Symphonie von Novakowski (einem Studiengenossen) par complaisance eröffnet worden, worauf wieder das erste Allegro aus meinem Konzerte (F-moll) folgte. Darauf spielte der Theater-Konzertmeister Bielowski ein air varié von Rode, dann ich wieder mein Adagio und Rondo. Den zweiten Teil eröffnete ich mit dem Rondo Krakowiak (op. 14); die Meier sang eine Arie aus der Oper „Helene und Malwina“ von Soliva, und zum Schluss improvisierte ich über das Volkslied: „Wmiéscie dziwne obyczaje“ (In der Stadt sind besondere Sitten), was den Leuten im ersten Rang sehr gefallen hat.“

Im allgemeinen aber scheint es nach Chopin's Bericht, dass er mit dem Publikum nicht zufrieden war, trotz des grossen Beifalls. Man verstand das Beste und Wesentlichste in Chopin's Spiel und seinen Kompositionen nicht.

Doch nach aussen hin war der Erfolg grossartig. Die Zeitungen brachten sehr günstige Kritiken, im Kourier erschien sogar ein Sonett auf Chopin, Verehrer sandten ihm ein grosses Bukett mit einem Gedicht, der Musikalienhändler Brzezina verlangte Chopin's Porträt, nach den Themen seiner Kompositionen wurden Mazurken und Walzer arrangiert. Sehr bezeichnend für Chopin ist die Art, wie er das überaus günstige finanzielle Ergebnis en bagatelle abtut: „Mir ist es ja nicht um die Einnahme zu tun, denn auch das Theater hat mir nicht viel eingebracht. Von beiden Konzerten hatte ich nach Abzug der Unkosten noch nicht einmal 5000 Gulden (ca. 2500 Mark)."

Dass der grosse Erfolg dem jungen Künstler nicht zu Kopfe gestiegen war, beweisen die folgenden Zeilen, in denen er sich gegen übertriebenes Lob verwahrt:

„Eine der Nummern (des amtlichen Blattes) enthält — obwohl gut gemeint — solche Dummheiten, dass ich bis zu dem Moment ganz verzweifelt war, wo ich die Antwort in der „Gazeta Polska" gelesen hatte, die mir gerechterweise wieder abnimmt, was die andere mir in ihrer Uebertreibung angedichtet hatte. Es wird nämlich in diesem Artikel behauptet, dass, wie die Deutschen auf Mozart, so einstens die Polen auf mich stolz sein werden; offenbarer Unsinn! Aber noch mehr; er sagt weiter: „Dass, wenn ich einem Pedanten oder Rossinisten (dieser dumme Ausdruck!) in die Hände gefallen wäre, ich das nie hätte werden können, was ich sozusagen jetzt bin. Obwohl ich nun zwar noch nichts bin, so hat der Kritiker doch insofern recht, dass ich noch weniger leisten würde, als ich in der Tat leiste, wenn ich nicht bei Elsner studiert hätte."



Theater in Warschau.

Von vielen Seiten wurde Chopin gedrängt, noch ein drittes Konzert zu geben. Er will dies aber erst vor seiner Abreise ins Ausland geben. Fast ein ganzes Jahr lang ist in seinen Briefen von der Abreise die Rede, ehe es dazu kommt — hauptsächlich war Chopins charakteristische Unentschlossenheit an dieser Verzögerung schuld, dann wohl auch seine Schwärmerei für Constantia Gladkowska. Er war so weit vorgeschritten, dass er sich als Klavierspieler und Komponist im Auslande einen Namen machen konnte, und überdies war zur weiteren Fortbildung Warschau nicht der geeignete Ort. Zunächst war Wien in Aussicht genommen. Doch immer wieder schob er die Abreise hinaus. Am 4. September 1830 schreibt er:

„Ich sage Dir, ich habe immer tollere Einfälle. Ich sitze noch hier — und kann mich nicht entschliessen, den Tag meiner Abreise definitiv festzusetzen. Mir ahnt immer, als verliesse ich Warschau, um nie wieder nach Hause zurückzukehren; ich trage die Ueberzeugung in mir, dass ich meiner Heimat für immer Lebewohl sage. O wie traurig muss es sein, wo anders, und nicht da, wo man geboren ist, zu sterben! Wie würde es mir schwer fallen, statt der mir so teuren Gesichter meiner Anverwandten einen gleichgiltigen Arzt und einen bezahlten Diener an meinem Sterbebett zu sehen! Glaube mir, lieber Titus, ich käme manchmal gern zu Dir, um dort Ruhe für mein beklommenes Herz zu suchen; aber da das nicht möglich ist, so eile ich oft, ohne zu wissen weshalb, auf die Strasse. Aber auch dort wird meine Sehnsucht durch nichts gestillt oder abgelenkt, ich kehre wieder nach Hause zurück, . . . um mich von neuem namenlos zu sehnen" . . .

Am 18. September heisst es:

„Ich weiss nicht, weshalb ich eigentlich noch immer hier bin; aber mir ist hier so wonnig zu Mut, und die Eltern sind damit ganz einverstanden . . . . Wenn Du etwa den Verdacht hegst, dass mich hier etwas Teures fesselt, so irrst Du Dich, wie viele. Ich versichere Dir, dass ich gern jedwedes Opfer zu bringen bereit wäre, wenn es sich nur um mein eigenes Ich handelte, und Ich: obwohl ich verliebt bin — noch einige Jahre länger diese unglückseligen Gefühle in meinem Innern verborgen halten müsste."

Am 22. September schreibt er:

„Ich muss Dir zunächst erklären, wie es zusammenhängt, dass ich noch hier bin. Ich habe indessen den festen Willen und die heimliche Absicht, Sonnabend über 8 Tage, ohne pardon, trotz aller Lamentos, des Weinens und Klagens, wirklich abzureisen."

Und ferner am 5. Oktober: „Acht Tage nach dem Konzert bin ich sicherlich nicht mehr in Warschau," mit Bezug auf sein letztes Konzert am 11. Oktober, doch dauerte es schliesslich noch bis zum November, ehe er wirklich abreiste. Die letzten Wochen brachten mannigfache Erregungen. Während des Sommers war das E-moll-Konzert vollendet worden. Die Vorbereitungen zum letzten Konzert machten viel Mühe, dazu kam die Furcht vor der Abreise, und die Aussicht, Constantia und Mariolka und vielleicht noch andere geliebte Wesen nun endgiltig verlassen zu müssen:

„Ich bin mitunter so verrückt, dass ich vor mir selbst erschrecke . . . In der Kirche, von einem Blicke meines Ideals getroffen, in einem Moment angenehmer Erstarrung, bin ich sofort auf die Strasse gelaufen, und gebrauchte beinahe 1/4 Stunde, ehe ich wieder zum vollen Bewusstsein kommen konnte."

Mit besonderer Sorgfalt stellte er diesmal sein Programm zusammen: „Um ein im wahren Sinne des Wortes schönes Konzert zu veranstalten und die unglücklichen Klarinetten- und Fagott-Solonummern zu vermeiden, werden die Damen Gladkowska und Wolkow einige Gesangsvorträge übernehmen." Nach vieler Mühe, er musste bis zum Minister gehen, erlangte Chopin, dass den Damen gestattet wurde, mitzuwirken. „Kurpinski, Soliva und die auserwählteste musikalische Welt wird zugegen sein; indessen habe ich zur musikalischen Urteilsfähigkeit derselben — Elsner natürlich ausgenommen — nicht viel Vertrauen.

Am 11. Oktober fand endlich das Konzert statt. Darüber berichtet er:

„Das gestrige Konzert ist vollständig gelungen. . . ich habe mich nicht im geringsten geängstigt und spielte als ob ich zu Hause wäre. Der Saal war überfüllt. Die Symphonie von Görner eröffnete den Reigen; dann spielte ich das erste Allegro aus dem E-moll-Konzert, welches ich leicht hingerollt auf dem Streicher'schen Flügel vortrug. Rauschender Applaus ertönte dafür. Soliva war sehr zufrieden; er dirigierte seine Arie mit Chor, von Frl. Wolków sehr gut vorgetragen. In ihrem hellblauen Gewande sah sie aus wie eine Fee. Auf diese Arie folgte mein Adagio und Rondo (aus dem Konzert) und hierauf die übliche Pause. Kenner und Musikfreunde kamen zu mir auf die Bühne, um mir über mein Spiel die schmeichelhaftesten Komplimente zu machen. Der zweite Teil begann mit der Tell-Ouvertüre (von Rossini). Soliva dirigirte ausgezeichnet. . . . Er dirigierte nachher die Cavatine aus (Rossini's) „La donna del lago", welche Frl. Gladkowska sang. Sie trug ein weisses Kleid und Rosen im Haar und war reizend schön. So wie diesen Abend hatte sie (die Arie in „Agnese" ausgenommen) noch nie gesungen. „O! quante lagrime per te versai", das „tutto detesto" bis zum unterem h kam so herrlich zu Gehör, dass Zielinski erklärte, dieses h allein sei 1000 Dukaten wert. Nachdem ich die Damen von der Bühne heruntergeführt, spielte ich meine Phantasie über polnische Lieder. Diesmal habe ich mich selbst verstanden, das Orchester verstand mich und das Parterre verstand uns. Am Schluss machte der letzte Mazur grossen Effekt und ich wurde stürmisch gerufen, sodass ich mich viermal bedanken musste. Ich tat dies, glaube mir, gestern Abend mit gewisser Grazie, denn Brandt hatte mir's ordentlich beigebracht."



[illegible] heisst [illegible]
[illegible] noch immer hier [illegible]
[illegible] ganz [illegible]
[illegible] fesselt, so [illegible]
[illegible] zu bringen bereit wäre, wenn
[illegible] verliebt bin — noch [illegible]
[illegible] halten müsste."

[illegible] es zusammenhängt, dass [illegible]
[illegible] Absicht, Sonnabend [illegible]
[illegible] abzureisen.
„[illegible] Tage nach dem Ko[illegible]
[illegible] auf sein letztes Konz[illegible]
[illegible] zum November, [illegible]
[illegible] Bewegungen. W[illegible]
[illegible] Vorbereitungen [illegible]
[illegible] vor der Abreise [illegible]
[illegible] andere [illegible]

[illegible] selbst [illegible]
[illegible]
[illegible] ¼ Stunde, [illegible]

[illegible]
[illegible] Konzert zu
[illegible] zu ver[illegible]
[illegible] über
[illegible]
[illegible] und d[illegible]
[illegible] ich [illegible]
[illegible] genommen

[illegible] Darüber [illegible]
[illegible] mich [illegible]
[illegible] Saal war [illegible]
[illegible] erste Allegro aus [illegible]
[illegible] vortrug. [illegible]
[illegible] Arie [illegible]
[illegible] sie aus wie eine
[illegible] und hierauf [illegible]
[illegible] mir über mein Spiel
[illegible] begann mit der [illegible]
[illegible] nachher die Cavatine
[illegible] trug ein weisses Kle[illegible]
[illegible] hatte sie die Arie [illegible]
[illegible] te versai", das „tutto [illegible]
[illegible], dieses [illegible] allein [illegible]
[illegible] geführt, spielte ich [illegible]
[illegible] verstanden, das [illegible]
[illegible] der letzte Mazur[illegible]
[illegible] bedanken musste. [illegible]
[illegible] hatte mir's ordentlich



Frédéric Chopin im Salon des Prinzen Anton Radziwill, Berlin, 1829.

Nach einer grösseren Gravure aus dem Verlage K. Kozlowski, Posen.

„Frédéric Chopin“, „Berühmte Musiker“, Band XVI
Verlag „Harmonie“, Berlin

Lichtdruck v. W. Neumann & Co., Berlin SW 68.

Endlich, am 2. November schlug die Abschiedsstunde. Sehr schwer mochte die Trennung gewesen sein. Mit Konstantia tauschte er Ringe aus. Am Tage vor der Abfahrt hatten die Freunde in der Wohnung eines seiner Bekannten, Rheinschmidt's, sich zu einem Abschiedsmahle mit ihm eingefunden. Während dieses Mahls komponierte er die „Hulanka" des Witwicki [20]), eins der polnischen Lieder. Ein silberner Pokal mit heimatlicher Erde gefüllt, wurde ihm als Ehrengabe überreicht. „Mögest Du, wo immer Du wandern und weilen magst, nie Dein Vaterland vergessen, niemals aufhören es mit warmem, treuem Herzen zu lieben. Gedenke Polens, gedenke Deiner Freunde, die Dich mit Stolz ihren Landsmann nennen, die grosses von Dir erwarten, deren Wünsche und Gebete Dich begleiten", waren die Worte des Sprechers, wie Karasowski sie mitteilt. Sei die Rede nun wirklich so gewesen oder anders, sie drückt, wie sie hier steht, vortrefflich den Geist aus, der damals die polnische Jugend beseelte, sie entsprach sicher den Gefühlen aller Anwesenden. Noch eine Ueberraschung wurde Chopin bereitet. Eine Stunde hinter Warschau, am Wirtshaus des Dorfes Wola hatte sich der alte Elsner mit einer Anzahl Schülern des Konservatoriums aufgestellt. Als Chopin nach der Abreise von Warschau mit der Post nach Wola kam, liess Elsner von dem Schülerchor eine Abschiedskantate mit Guitarrenbegleitung singen, die er eigens für die Gelegenheit geschrieben hatte.[21])

Chopin's Ahnung sollte ihn nicht täuschen. Es war ihm nicht beschieden, das Vaterland jemals wiederzusehen.

KOMPOSITIONEN DER ZWANZIGER JAHRE.

Aus der ersten Schaffensperiode stammen eine beträchtliche Anzahl Stücke, die Chopin selbst nie veröffentlicht hat. Einige davon, Walzer, Polonaisen u. a. sind des Zusammenhanges wegen an anderer Stelle erwähnt. Eine Zusammenstellung der gesamten erhaltenen Jugendkompositionen ist im Verzeichnis der Werke am Ende des Bandes gegeben. Einige seien hier erwähnt und zwar solche, die bekannt geworden sind. Op. 67—74 sind zum grössten Teil Jugendwerke, die nach Chopins Tode von seinem Freunde Fontana herausgegeben worden sind.

Op. 67, 68. 8 Mazurkas. Von diesen gehören einige in die Zeit bis 1830, nämlich op. 68, No. 2, komponiert 1827 und op. 68, No. 1 und 3 aus den Jahren 1829 und 1830. Die drei Stücke haben nicht die harmonischen Feinheiten, die sich in fast allen späteren Mazurken finden, sind aber durchaus wertvoll, in der Erfindung eigenartig und reich an schönen Melodien und pikanten, rythmischen Effekten. Op. 68, No. 2, heisst in Polen „Slowiczek" (die kleine Nachtigall), wohl wegen des Trillers im Motiv.[21]) Im Mittelteil besonders wehen ländliche Lüfte. Noch mehr ist der ländliche Charakter in den beiden anderen Stücken ausgeprägt. Op. 68 No. 3, F-dur, ist „wie ein Chor der Schnitter, die um die Wette ein Erntelied singen; das Trio in der Mitte ist eine täuschende Nachahmung des Dudelsackklanges" (Hoesick). In der C-dur Mazurka, op. 68 No. 1, herrscht tolle Lustigkeit. Burschen und Mädchen drehen sich, man hört das Stampfen der Füsse, dann wieder kommen Stellen von zierlicher Anmut.

Ueber op. 69 und 70, 5 Walzer und op. 71, 3 Polonaisen, wird später im Zusammenhang berichtet. Op. 72 enthält eine Nocturne in E-moll, ein verhältnismässig schwaches Stück, das von sämtlichen Nocturnen am untersten Ende steht, ausser-

dem einen Trauermarsch in C-moll (entstanden 1826 oder 1829), ein glattes Stück ohne einen hervorragenden Zug, und 3 Ecossaises in D-, G- und Des-dur, kleine, muntere Tanzstückchen ohne Bedeutung.

Viel hervorragender ist op. 73, das Rondo für 2 Klaviere, obschon auch ihm schliesslich unter den Chopin'schen Werken kein hoher Rang zukommt. Das ziemlich ausgedehnte, brillante, flüssige Stück zeigt vielfach Verwandtschaft mit den Konzerten, besonders in den Passagen, ist aber an Kunstwert mit ihnen nicht entfernt zu vergleichen. Es ist um 1828 entstanden.

Eine Anzahl kleinerer Stücke ohne opus-Zahl ist in der Gesamtausgabe und den Supplementbänden (bei Breitkopf & Härtel) mitgeteilt. Den meisten dieser Stücke sieht man es mehr oder weniger an, dass sie Arbeiten eines Anfängers sind. Es möge deswegen ihre Aufzählung in der Liste der Werke genügen.

Eine Fuge in A-moll, die als Werk Chopins ausgegeben wird, ist wahrscheinlich unecht. Sie hat keinen künstlerischen Wert.[22])

Schon von Anfang an zeigte Chopin die ihn immer auszeichnende Selbstkritik. Unter diesen Jugendwerken finden sich einige schon ziemlich wertvolle Stücke. Die meisten wären von einem jungen Durchschnittsmusiker ohne Anstand veröffentlicht worden und hätten ihm wahrlich keine Schande gemacht. Chopin liess davon nicht ein Stück drucken. Es waren 4 Polonaisen, ein Rondo für 2 Klaviere, mehrere Variationenwerke, ungefähr 10 Walzer, 12 Lieder, eine Anzahl Mazurkas und Ecossaisen u. a.

Die Sonate op. 4 hatte Chopin veröffentlichen wollen, allein der Wiener Verleger Haslinger druckte sie nicht, und so wurde sie erst nach Chopins Tode veröffentlicht. Sie hätte Chopin auch schwerlich viel Lob eingetragen, denn sie gehört zu den unverdaulichsten seiner Werke. Chopin selbst sah später diesen Jugendversuch nicht als seiner würdig an. Massig, schwerfällig, ungewandt und wenig bedeutend in der Erfindung erscheinen die beiden breit angelegten äusseren Sätze Doch fehlen auch hier nicht einige Stellen von grossem Schwung. Das Minuetto, — in der Haydnschen Art mit polnischen Brocken versetzt, ist unpersönlich, dagegen interessiert der langsame Satz durch den Rythmus: er steht durchweg im $^5/_4$ Takt und weist wenigstens entfernt auf den späteren Chopin hin.

Erstaunlich ist dagegen das noch früher geschriebene Rondo op. 1. Der 15jährige Komponist schreibt wie ein alter Praktikus für das Instrument, schafft ein Werk, das den besten Stücken von Hummel und Field ebenbürtig ist. Gibt er aus Eigenem noch nicht viel bedeutendes, so ist er doch immerhin fern davon, nur nachzuahmen. Als frischer und natürlicher Ausdruck des noch unentwickelten jugendlichen Empfindens ist diese Musik die Arbeit eines echten Künstlers. Das Rondo ist dem Rektor des Lyceums, Dr. Samuel Bogumil Linde, gewidmet, der häufiger Gast im Chopin'schen Hause war. Robert Schumann schreibt darüber an seinen künftigen Schwiegervater Wieck:

(11. Jan. 1832). „Chopins erstes Werk (ich glaube sicherlich, dass es das zehnte ist) ist in meinen Händen; eine Dame möchte sagen, dass es recht hübsch, recht pikant sei, fast moschelesisch. Doch glaub' ich, Sie werdens Clara'n einstudieren lassen, denn Geist ist die Fülle darinnen und wenig Schwierigkeiten. Dass aber zwischen diesem und opus 2 wenigstens zwei Jahre und zwanzig Werke liegen, behaupt' ich bescheiden."

Das op. 2, Variationen über die Melodie: „Là ci darèm la mano", aus Mozarts Don Giovanni mit Orchesterbegleitung, Wojciechowski gewidmet, hatte

im Jahre 1831 Schumanns Enthusiasmus im höchsten Grade geweckt. Mit dem Aufsatz „Ein Werk II", eröffnete Schumann die Reihe der Davidsbündleraufsätze in der „Allgemeinen Mus. Zeitung." Er ist ein so merkwürdiges Dokument, gleich bezeichnend für Schumanns herrliche Art der positiven Kritik, wie für den erstaunlichen Eindruck, den Chopins erste Werke machten, dass er hier wenigstens auszugsweise wiedergegeben sei:

„Hut ab, ihr Herren, ein Genie," so lautet Schumann's Willkommensgruss. .... „Hier war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozarts „Là ci darem la mano" durch hundert Accorde geschlungen zu sehen, Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weissen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's", meinte Florestan. Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber: es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Mass ihres Könnens hinaushebt. Freilich bestand Florestans ganzer Beifall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als den Worten, dass die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Klavier-Virtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:



Krakauer Vorstadt in Warschau (1828).

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte avec acc. d'Orchestre
par Frédéric Chopin, Oeuvre 2"

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2", und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und ausser etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war, als: „Ja, das ist einmal wieder was Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es sein — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — so entstand freilich eine Scene, die ich nicht beschreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus — nun bringt mir nur den Chopin einmal her". Wir versprachen's zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht: ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sofa liegend und die Augen geschlossen. „Chopin's Variationen," begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiss," fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — kannst du dich auf Leporellos Terzensprünge besinnen? — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlusssatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello, und Masetto die redenden Charaktere, — Zerlinens Antwort im Thema ist verliebt genug be-

zeichnet, die erste Varation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das gibt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören lässt. — Nun aber die vierte, was hältst du davon? — Eusebius spielte sie ganz rein — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, dass Chopin den ersten Teil wiederholen lässt) aus B-moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt — schlimm ist's freilich und schön, dass Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und dass Oboen und Klarinetten zauberisch locken und herausquellen, und dass das aufgeblühte B-dur den ersten Kuss der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber alles nichts gegen den letzten Satz — hast du noch Wein, Julius? — das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen. Leporellos Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluss, der schön beruhigt und wirklich abschliesst." Er habe, so beschloss Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei diesem Schluss. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwinde, so trete ein Moment ein, als sähe man die weissen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, dass man eine himmlische Erscheinung gehabt. „Nun erwache aber auch du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe! — „Herzens-Florestan," erwiderte ich „diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, obgleich sie etwas subjektiv sind; aber so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft." Hierauf entschliefen wir. —

In dem nämlichen Heft zugleich mit Schumanns Artikel erschien noch eine ziemlich absprechende Kritik eines „alten Musikers". Gegen Schumanns Hymnus halte man die vernichtende Kritik des Berliners Rellstab in der Iris; Wieks lobende, aber etwas nüchterne Besprechung erschien im Jahre 1832 in der Caecilia.[22]) Sieht man das Stück weder mit Schumanns, noch mit Rellstabs Augen an, so erscheint es als eine überaus originelle und fantasievolle Improvisation über das Mozartsche Thema. Die Fülle der geistreichsten Verzierungen und Arabesken, überraschend neuer und glänzender Passagen allein zeigt einen Kenner sans comparaison der Klaviatur an. Man darf nicht an Beethovensche Variationenkunst bei diesem Stück denken, eher an Mozarts mehr ornamentale Art des Variierens. Was man immer auch einwenden dürfte: das Werk bleibt eine erstaunliche Talentprobe des 18jährigen Komponisten.

Die „Grande Fantaisie sur des airs polonais" op. 13 und der „Krakowiak", Grand Rondo de Concert op. 14, beide mit Orchesterbegleitung, sind sehr nahe verwandt. Das national-polnische Element kommt in ihnen kunstloser zum Ausdruck als in den späteren Mazurkas und Polonaisen. So sehr man auch in ihnen reizende Züge in Fülle findet, als Ganzes fehlt ihnen die künstlerische Form, sind sie zu locker gefügt, zu viel mit Passagenwerk angefüllt. op. 13 scheint Chopin später als eine Art Schöpfquelle benutzt zu haben. Es finden sich darin eine Anzahl Keime, die in späteren Meisterkompositionen mit unendlich grösserer Kunst ausgestaltet sind. So klingen Teile der Berceuse unverkennbar an Stellen der Introduktion an, auch an die erste Variation der andantino Melodie: „Juz miesiac zaszedl". Das Presto nach dem Allegretto „thème de Charles Kurpinski" enthält ein Motiv, das in den Préludes No. 16 und 18 verwendet wird, im Molto più mosso vor dem Kujawiak ist das Motiv der C-moll-Etüde (op. 25 No. 12) deutlich erkennbar. Die Kom-

position besteht aus einer langsamen Einleitung, daran anschliessend Fantasie über ein polnisches Lied „Júz miesiac zaszedl“, darauf über Kurpinskis Motiv und schliesst mit einem feurigen Kujawiak. Die einzelnen Abschnitte sind in ziemlich äusserlicher Weise aneinander gereiht. Am wertvollsten ist die Einleitung und der Kujawiak. op. 14: langsame Einleitung, darauf ein Kujawiak in Rondoform sehr weitläufig ausgeführt, interessiert musikalisch noch weniger als op. 13.



Jugendbildnis Chopin's.
(Nach einem Oelgemälde von Miroszewski.)

Auf die „Introduction et Polonaise brillante pour piano et violoncelle“ (op 3) passt Chopins eigenes Urteil in einem Brief, sie sei nicht mehr als ein brillantes Salonstück. Die Polonaise wurde 1829 in Antonin geschrieben, kurz darauf die langsame Einleitung hinzugefügt.

Sehr viel höher steht das Rondo à la Mazur (op. 5), gewidmet der Comtesse Alexandrine de Moriolles. Für Mariolka, die seinem Herzen nahe stand, mag Chopin schon etwas gutes ausgesucht haben.

Wie verschieden ist der leichte, durchsichtige, klangvolle Satz von der schülerhaften Schwerfälligkeit des op. 4! Die Vortragsbezeichnungen Chopins geben einen Begriff vom Charakter des Stückes. Vivace, pp, leggiermente beginnt es, scherzando setzt das Nebenthema ein, tranquillamente e cantabile das zweite Mazur-Motiv in B-dur, doch fehlt in der Entwicklung nicht ein Takt dolentemento und ein appassionatamento. Im letzten Teil geht es *f* sehr lebendig zu, doch unversehens tritt wieder *p* ein und sempre più piano bis zum *ppp*. Eine glänzende Passage *f* bis *fff*, bringt das Stück zu Ende.

Niecks urteilt treffend darüber: „Wer würde Chopin nicht wiedererkennen an dem unbeschreiblich süssen, einschmeichelnden Fluss der Töne, den

schlangenartigen Windungen der melodischen Linie, den breit auseinander-gelegten Akkorden, den chromatischen Fortschreitungen, an der Art, wie er die Harmonien in ihre Bestandteile zerlegt und diese miteinander verkettet."

Das Trio op. 8 ist das einzige Kammermusikwerk Chopins geblieben, abgesehen von der Cello-Sonate op. 65. Es ist zwar als Trio mit den Stücken seiner Art von Beethoven und Schubert nicht zu vergleichen, ist aber nichtsdestoweniger als Arbeit eines achtzehnjährigen Jünglings sehr bemerkenswert und dürfte sich auch jetzt noch gelegentlich hören lassen. Der schwächste Satz ist das ziemlich konventionelle Adagio. Im ersten Satz finden sich immerhin einige Stellen, die sofort in die Augen springen, so z. B. die zweite Hälfte der Durchführung. Das Scherzo ist durchwegs sehr graziös, in der Linienführung elegant. Das Finale ist ein brillantes Rondo. Der Violinpart ist zwar leicht, aber ziemlich undankbar geschrieben. Chopin scheint das Instrument nicht gut gekannt zu haben, und hielt sich ängstlich beim einfachsten. Die Chopinsche Phantasie ist hier erheblich eingedämmt. Schumanns übertrieben enthusiastische Besprechung des Trios ist nur dann verständlich, wenn man an den damaligen Tiefstand der Kammermusik denkt. Das Werk wurde 1828 und 29 geschrieben. Es ist dem Fürsten Radziwill gewidmet.

Die „17 chants polonais" (op. 74) sind die einzige Vokalmusik, die von Chopin bekannt geworden ist. Chopin hatte im Laufe der Jahre eine beträchtliche Anzahl von polnischen Liedern geschrieben. Viele davon sind verloren gegangen. In der Korrespondenz finden sich mehrfach Hindeutungen auf unbekannte Lieder. Aus den Briefen der Miss Stirling (von Karlowicz veröffentlicht) ist ersichtlich, dass nach Chopins Tode eine Anzahl Chopinscher Melodien im Besitze von Chopins Freunden Franchomme und wahrscheinlich auch Grzymala waren. Jedoch fehlte den meisten die Klavierbegleitung. Ins Album der Gräfin Potocka soll Chopin auch Lieder geschrieben haben. Die Lieder des op. 74, von Fontana aus dem Nachlass herausgegeben, sind auf Texte von Witwicki, Zaleski und Mickiewicz komponiert. Der Dichter des Liedes No. 9 ist nicht genannt. Eine deutsche Bearbeitung von Ferd. Gumbert ist bei Schlesinger in Berlin erschienen.

Ein beträchtlicher Teil der Lieder geht noch in die Warschauer Zeit zurück. Der Verkehr mit den Litteraten legte es nahe, dass Chopin zu ihren Gedichten Musik machte. Aus der Zeit 1829—1831 stammen sicher: No. 1, 4, 5. 6, 10. Einige sollen in Wien entstanden sein, nämlich No. 3. 7, 15. 16.[22a]) Fast alle Lieder sind Strophenlieder mit ganz einfacher Begleitung, volkstümlich im Ton. Einige darunter bieten kaum etwas besonders bemerkenswertes; um No. 6, 7, 8, 12 z. B. zu erfinden, war nicht gerade ein Chopin von Nöten. Der Tanz-Rythmus spielt hier eine wichtige Rolle. Eine Anzahl der Lieder sind gesungene Mazurkas. Als die besten erscheinen:

No. 2. Ein zartes Frühlingslied; merkwürdigerweise vorwiegend in Moll, eine Schalmeienmelodie über einem sich immer wiederholenden Bass. Von schöner Lokalfarbe die übermässige Quarte E anstatt Es bei der Wendung nach B-dur.

No. 3. „Trübe Wellen" mit dreitaktigen (anstatt wie gewöhnlich viertaktigen) Perioden.

No. 4. Die „Hulanka" des Witwicki, ein ausgelassenes Trinklied.

No. 9. „Eine Melodie". Weniger volkstümlich; durch harmonische Feinheiten auffallend; in der Art eines arioso-Recitativs. Anfang in G-dur, Schluss in C-moll, in der Mitte starke Ausweichungen E, As, Des-dur, Des-moll.



Polnisches Lied von Chopin. Facsimile.

No. 10. „Reitersmann vor der Schlacht", mit kunstvoll durchgeführter, tonmalarischer Begleitung. Trompetensignale hört man, das Stampfen des Rosses; von besonderer Wirkung der Schluss: Unerwarteter Uebergang von F-moll nach F-dur bei den Worten „Nun in Gottes Namen, auf zu Kampf und Glück", und darauf sehr wirksame Ueberleitung nach As-dur. Im Nachspiel sieht man den Reiter mit verhängten Zügeln davonsprengen.

No. 14. „Das Ringlein". Im langsamen Mazur-Rythmus. Mit geringeren Mitteln als hier verwendet sind kann man wohl kaum künstlerische Wirkung erzielen. Der Umfang der Melodie geht nicht über eine Septime hinaus, dazu wird noch die nämliche Phrase mehreremal hintereinander wiederholt.

No. 15. „Die Heimkehr" (eigentlich „Der Bräutigam"). Das Brausen des Sturmes wird in Vor- und Zwischenspielen einfach aber wirksam geschildert. Offenbar mit Gedanken an Constantia geschrieben.

No. 16. „Lithauisches Lied". Vielleicht das wertvollste Lied der ganzen Sammlung. Schön in der Melodie, wirksam im Aufbau, teilweise dialogartig.

Einen entschieden höheren Aufschwung, als in allen genannten Stücken nimmt Chopin in den beiden Konzerten. Sie gehören jedoch, wie alle grösseren Werke, in denen Chopin das Orchester hinzugezogen hat, zu den weniger gut gelungenen. Einmal war es ihm nicht gegeben, sich in grossen symphonischen Formen natürlich zu bewegen, und dann hatte er für die Funktionen des Orchesters wenig Verständnis. Sein Orchestersatz ist sogar dermassen ungeschickt, dass die Begleitungen zu den Konzerten von Klindworth, Tausig u. a. ganz neu instrumentiert worden sind und jetzt fast nie in ihrer ursprünglichen Fassung gespielt werden. Nichtsdestoweniger enthalten die Konzerte im Einzelnen Gedanken von hinreissender Schönheit, finden sich auch in ihnen nach Liszts Ausdruck „des morceaux d'une surprenante grandeur", konnte Schumann ausrufen: „Was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin? Was zehn Redaktionskronen gegen ein adagio im zweiten Konzert?"

In den Konzerten ist das Klavier bei Chopin wie bei Hummel und Field durchaus die Hauptsache. Das Orchester spielt daneben eine untergeordnete Rolle. Nur zu Anfang und in der Mitte des Satzes sind ihm längere Tutti-Stellen zuerteilt. Von einer symphonischen Gegenüberstellung des Orchesters und Klaviers im Beethovenschen Sinne kann hier kaum die Rede sein. Besonders die sogenannten Durchführungsteile sind inhaltlich ziemlich dürftig; sie bestehen aus langen Passagenreihen des Klaviers gegen eine ziemlich uninteressante Verarbeitung der Hauptmotive im Orchester. Sie sind äusserlich hineingeflickt, nicht wie bei Beethoven eine Krönung des architektonischen Aufbaues. Der wesentliche Inhalt der ersten Sätze in Chopins Konzerten beschränkt sich auf das zweite Viertel des Satzes. Vom Eintritt des Klaviers nach dem ersten Orchestertutti bis zum zweiten Tutti vor der Durchführung möge man aufhorchen: da singt und klingt es, da lockt und schmeichelt es in holden Tönen.

Die Anlage der ersten Sätze ist in beiden Konzerten eine auffallend gleichartige: Nach dem Abschluss des langen Orchestertutti tritt das Klavier mit einer energischen Intrada ein, die nach 16 (resp. 12 Takten im 2. Konzert) sich besänftigend zum Hauptthema neigt: in beiden Fällen einer gedehnten, weichen Kantilene. Das Seitenthema, durch prächtig klingende Passagen eingeleitet, ist wiederum eine Kantilene. Beethoven legt seine Sonatensätze in der Regel anders an: er setzt Hauptthema und Seitensatz in viel schärferen Kontrast, lässt etwa das erste Thema mehr rythmisch, das zweite mehr melodisch interessant

erscheinen. Chopin bringt eigentlich nur zwei zweite Themata und verliert an Plastik des Aufbaus erheblich. Freilich sind die vier Kantilenen Chopins dafür von einer berückenden Schönheit, so dass man sich willig ihrem Zauber hingibt und an dem Mangel der Konstruktion weniger Anstoss nimmt. Der zweite Satz des E-moll-Konzerts, die Romanze, ist von echt Chopinscher Süsse. In einem Brief an Wojciechowski (17. April 1830) schreibt Chopin darüber: „Das Adagio ist in E-dur, in romantischer, ruhiger, teilweise melancholischer Stimmung gehalten. Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mond durchleuchteten Frühlingsnacht." Bei den Wiederholungen des Themas beachte man die immer reichere Verzierung; von besonders schöner Klangwirkung ist der letzte Teil, vom Wiedereintritt des E-dur nach dem As-dur-Teil in der Mitte: ein feines Gespinnst glitzernder Fäden wird über die Melodie geworfen, die jetzt im Orchester erscheint. Man vergleiche die Ornamentik dieses Teils mit gewissen Partien aus Liszts Transkription des Wagnerschen Spinnerliedes, die auffallend ähnlich sind. Der Schlusssatz ist ein weit ausgeführtes Rondo. Hier kommt zum erstenmal im ganzen Konzert die Ryhthmik zu vollem Recht. Die Hauptthemata sind im Charakter scharf von einander geschieden. Ueberaus graziös und elastisch setzt das erste scherzando-Motiv ein. Ungemein pikant ist das zweite Hauptthema mit seinen merkwürdig verschobenen Accenten, seiner Verkürzung (6 Takte anstatt 8): Das reizvollste Spiel wird im Verlauf des Satzes mit ihm getrieben. Bald erscheint es piano, dann anders phrasiert forte, oder dolcissimo. Der ganze Satz ist von lachendem Frohsinn erfüllt.



Das zweite Konzert in F-moll (der Enstehung nach das frühere) ist dem ersten inhaltlich noch überlegen. Sein erster Satz ist thematisch dem des ersten zum mindesten gleich, aber weniger weitschweifig, in der Konstruktion ihm vorzuziehen. Der zweite Satz, Larghetto, ist eins der Stücke von „surprenante grandeur", von denen Liszt spricht. Constantia Gladkowska inspirierte das Stück: „In Gedanken bei diesem holden Wesen komponierte ich das Adagio in meinem neuen Konzerte und heute früh den Walzer, den ich Dir mitschicke."[23]) Manches mag Chopin in diese Stücke hineingeheimnist haben, wie die folgende Stelle dieses Briefes an Wojciechowski beweist: „Schenke der mit † bezeichneten Stelle Deine Aufmerksamkeit, davon weiss niemand ausser Dir", und: „Wie glücklich würde ich sein, wenn ich Dir meine neuesten Kompositionen vorspielen könnte, mein Teurer". Liszt berichtet, das Chopin für dies Stück immer eine besondere Liebe gehabt habe; Schumanns Ausspruch darüber ist schon zitiert worden. In der Tat ist dieser Satz von einer Poesie, die nicht nur weit über das hinausgeht, was Chopin vorher gelungen war, sondern auch über alles, was er bis in die dreissiger Jahre hinein schuf, einige Etüden ausgenommen. Man erinnere sich bei diesem Stück der Briefstellen, wo Chopin von seiner heimlichen Liebe spricht: Die aus der Höhe herabschwebende Hauptmelodie mit ihren zarten

Konturen, ihrer wunderbaren Innigkeit, den ekstatischen Trillerketten, den köstlichen Auszierungen bei der Wiederholung, und dann wieder die dumpf grollenden, sich schmerzvoll aufbäumenden Oktavengänge im Mittelsatz, der mächtige Aufschwung in der Mitte, die prachtvolle Rückleitung des ersten Themas, wie Balsam auf Wunden geträufelt — hier ist ein Stück intensiven Lebens künstlerisch vollendet gestaltet.

Das Rondo ist an Grazie, an Rundung der Konturen und köstlichen Wohllaut dem Rondo des E-moll-Konzertes noch voran. Liebliche Bilder gaukelt es vor. „Semplice ma grazioso“ beginnt ein karessierendes Thema Als zweites Hauptthema ist eine entzückende As-dur-Mazurka mitten hineingeschoben. Gegen den Schluss hin hebt es sich schwungvoll und feurig. Nicht wild, aber in jauchzender Freude schliesst das Stück.



Chopin-Gedenkstein in Reinerz.



Wien.

ZWEITE REISE NACH WIEN.

Am 2. November 1830 hatte Chopin Warschau verlassen. In Kalisz an der preussischen Grenze schloss sich ihm sein Freund Titus Wojciechowski an, und die beiden reisten mit einander nach Wien. In Breslau hielten sie sich vom 6.—10. November auf. Von seinem Logis in der „goldenen Gans" eilte Chopin sofort ins Theater. Von früher her war er mit dem Kapellmeister Schnabel bekannt, der sich sehr aufmerksam erwies. Schnabel führte ihn in die „Ressource" ein, den Mittelpunkt des sehr regen gesellschaftlichen Musiklebens in Breslau. Als Chopin mit Schnabel eintrat, fand gerade die Probe zu einem Konzert statt, in dem ein Referendar Hellwig das Es-dur-Konzert von Moscheles spielen sollte. Der junge Referendar verlor jedoch allen Mut, als Chopin selbst das Klavier probierte, und so kam es, dass am Abend Chopin an dessen Stelle spielte und zwar die Romanze und das Finale des E-moll-Konzerts und eine Improvisation über ein Thema aus der „Stummen von Portici". Von den Breslauer Musikern, deren Bekanntschaft er machte, waren die bemerkenswertesten der Organist Köhler und dessen Schüler Adolph Friedrich Hesse, der später als Orgelspieler berühmt wurde.

Am 12. November trafen die Freunde in Dresden ein. Durch Fräulein Pechwell, die ihm von früher her bekannt war, wurde Chopin beim Hofrat Kreyssig in einer musikalischen Soirée eingeführt. Sein Bericht ist amüsant:

„Der Hausherr führte mich in einen Saal, in dem an acht grossen Tischen eine Menge Damen sassen. Das Funkeln von Diamanten fiel mir nicht in die Augen, dagegen flimmerten in bescheidenem Glanze eine Menge von stählernen Stricknadeln, die sich unaufhörlich in den fleissigen Händen der Damen bewegten."

In der Hofkirche hörte er eine Messe von Morlacchi, in der die berühmten Sopranisten Sassaroli und Tarquinio sangen, und der „unvergleiche Rolla" Violine spielte, an einem andern Tage eine Messe des Baron Miltitz, worin ausser den italienischen Sängern die Cellisten Dotzauer und Kummer glänzten. Klengel versuchte ihn zu einem Konzert zu bewegen, doch Chopin lehnte höflich ab. Nach Hause schrieb er darüber wieder ganz geschäftsmännisch:

„Ich glaube, Dresden kann mir weder viel Ruhm noch viel Geld einbringen, und ich habe keine Zeit zu verlieren."

Trotzdem fand er Zeit, sich eine Woche lang ununterbrochen feiern zu lassen und sich von allen einflussreichen Persönlichkeiten Empfehlungsschreiben zu holen. Mit der polnischen Kolonie stand er auf bestem Fusse. Bei der Gräfin Dobrzycka, Oberhofmeisterin der Prinzessin Augusta, traf er die Prinzessin, wie auch die Schwägerin des Königs, die Prinzessin Maximilian. Die beiden Damen waren von seinem Spiel so entzückt, dass sie ihm Empfehlungsschreiben an die Königin beider Sicilien in Neapel und die Fürstin Ulasino in Rom schickten. Für seine beabsichtigte italienische Reise sorgte er auch sonst gut vor und liess sich Schreiben an die Herzogin von Lucca und die Vizekönigin von Mailand, auch an den berühmten Sänger Rubini mitgeben.

Ueber Prag ging die Reise weiter nach Wien, wo Chopin Ende November 1830 eintraf. Sein Plan ging dahin, in Wien einige Konzerte zu geben und dann nach Italien zu gehen. Nach den Triumphen des ersten Wiener Aufenthaltes stellte er sich die Sache recht einfach vor. Aber trotz eines Aufenthaltes von 8 Monaten in Wien und trotz der besten gesellschaftlichen Verbindungen gelang es ihm diesmal nicht, auch nur annähernd so viel Aufmerksamkeit zu erregen, als vor zwei Jahren. Zu einem eigenen Konzert kam es vorerst überhaupt nicht, erst mehr als 4 Monate nach seiner Ankunft konnte er in einem Konzert der Sängerin Garzia-Vestris neben acht anderen Künstlern mitwirken, und ein eigenes Konzert, zu dem er noch viel später gelangte, wurde so wenig beachtet, dass darüber in den Zeitungen der Zeit fast nichts Bestimmtes zu lesen ist. Die Ursachen dieses unverdienten Mangels an Erfolg sind leicht zu erkennen; teilweise sind die Verhältnisse schuld daran, teilweise Chopin selbst. Er weigerte sich diesmal, wieder gratis zu spielen, und so kamen seine Verhandlungen mit dem damaligen Direktor des Kärnthnerthortheaters, dem ehemaligen Tänzer Duport, zu keinem Resultat. Obschon ihm die Musiker nach wie vor äusserlich freundschaftlich begegneten, mochte vielleicht doch die Furcht vor einem Konkurrenten viele abgehalten haben, sich zu seinen Gunsten zu bemühen. Vor zwei Jahren war Chopin ein unbekannter Gast gewesen, jetzt war seine Leistungsfähigkeit bekannt, er hätte leicht ein Rivale werden können. Ueberdies waren die Gemüter, besonders der Polen erregt durch den polnischen Aufstand, schliesslich kam im Sommer 1831 die Furcht vor der Choleraepidemie hinzu.

Das grösste Hindernis aber war Chopins Mangel an Energie, seine Unentschlossenheit, die ihn unfähig machte, mit Schwierigkeiten zu kämpfen und sie zu überwinden. Gar zu leicht wird er mutlos. Jede kleine Enttäuschung ist ihm ein beinahe unüberwindliches Hindernis. Er selbst gesteht in einem Brief an seinen Freund Matuszynski:

„Du weisst, dass ich ein unentschlossenes Wesen bin."

In einem Briefe an Elsner vom 26. Januar 1831 heisst es:

„Von allen Seiten stosse ich jetzt auf Hindernisse; nicht nur, dass eine Reihe der miserabelsten Klavierkonzerte die Musik gänzlich ruiniert, und das Publikum misstrauisch macht, auch alles, was in Polen vorgegangen ist, hat ungünstig auf meine Lage eingewirkt."

An anderer Stelle desselben Briefes schreibt er:

„Von dem Tage, wo ich von den schrecklichen Ereignissen in unserm Vaterland hörte, hat mich nur der eine Gedanke der Angst und Sehnsucht nach demselben und den teuren Meinigen erfüllt."

Seine Unentschlossenheit geht so weit, dass er in einem Brief an Matuszynski (gegen Weihnachten 1830) schreibt:

„Rate mir, was ich tun soll. Frage bitte die Person, die mich in Warschau stets so mächtig beeinflusst hat und schreibe mir deren Meinung, nach dieser will ich handeln.“

In demselben Briefe:

„Was soll ich tun? Die Eltern lassen mir freien Willen; ich wünschte, sie gäben mir Vorschriften. Soll ich nach Paris? Hier raten mir meine Bekannten, noch zu warten. Soll ich heimkehren? Hier bleiben? Mich töten? An Dich nicht mehr schreiben?“

Das Orakel in Warschau ist natürlich Constantia Gladkowska. Sie beherrschte noch immer Chopins ganzes Fühlen und Denken, wie aus leidenschaftlich erregten Ergüssen an Matuszynski hervorgeht. Trostlose Melancholie spricht aus den folgenden Worten vom 1. Januar 1831:

„Leben oder Sterben ist mir ganz gleich. Den Eltern sage nur, dass ich sehr froh sei und dass es mir an gar nichts fehlt, dass ich mich herrlich unterhalte und mich nie einsam fühle. Wenn sie über mich spotten sollte, so sage ihr dasselbe; wenn sie aber freundschaftlich nach mir fragt, Besorgnis um mich zeigt, so flüstere ihr zu, sie möge sich beruhigen; aber füge auch hinzu, dass ich mich fern von ihr überall vereinsamt und unglücklich fühle.“ — „Sage ihr, so lange mein Herz schlägt, werde ich nicht aufhören, sie anzubeten. Sage ihr, dass sogar nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füsse gestreut werden soll.“



Chopin im Alter von 22 Jahren.

Dennoch ist er zaghaft der Geliebten gegenüber:

„Ich schriebe ihr selbst, ja ich hätte es schon längst getan, um mich von meinen Qualen zu befreien; aber — wenn mein Schreiben an sie zufällig in fremde Hände fiele, könnte es ihrem Rufe vielleicht nachteilig werden?! Darum sei Du lieber mein Dolmetsch.“

Er fürchtet sich davor, von der Geliebten direkt ein möglicherweise kaltes Wort zu empfangen; so lange er nur indirekt durch den Freund mit ihr in Verbindung steht, bleibt ihm eine Gewissheit erspart, kann er „hangen und bangen in schwebender Pein“.

Solche erregten Aeusserungen kontrastieren seltsam mit dem heiteren Ton, der seine Briefe an die Eltern kennzeichnet. Vor diesen sind seine Gefühle für Constantia ein Geheimnis. Wenn man von der endlosen Reihe der Gesellschaften erfährt, die er besucht, von den vielen Konzerten, Belustigungen, Ausflügen, dem bequemen Faulenzerleben liest, das er 8 Monate in Wien führte, dann will es fast scheinen, als ob der Schmerz nicht so tief war, manchmal nur ein plötzlicher Anfall von Melancholie, veranlasst durch irgend ein geringfügiges äusseres Ereignis, das von seinem leicht erregbaren Naturell in hundert-

facher Vergrösserung empfunden wurde. Ein solches Ereignis war beispielsweise die Abreise seines Freundes Titus Wojciechowski, der beim Ausbruch der Revolution sofort nach Hause eilte, um für sein Vaterland zu kämpfen. Chopin hatte die Absicht, seinen Freund zu begleiten, und gab diesen Plan erst auf dringendes Bitten der Eltern auf. Aber kaum war Wojciechowski fort, so wurde Chopin von so grossem Heimweh erfasst, dass er dem Freunde nachfuhr und mit ihm nach Warschau gereist wäre, wenn er ihn nicht vergebens verfolgt hätte, — er konnte ihn nicht mehr einholen.

„Oefters laufe ich auf die Strasse und suche Hans oder Titus. Gestern wollte ich schwören, dass ich letzteren von hinten gesehen, und schliesslich war es ein verdammter Preusse"

heisst es einmal — die Deutschen und besonders die Preussen werden von Chopin oft hart mitgenommen. Doch wie zur Entschuldigung fährt er fort:

„Hoffentlich geben euch diese Ausdrücke keine schlechte Meinung von meiner in Wien erlangten Bildung. Man hat hier keine besonders gewählten Redensarten."

Nun zu Chopins Erlebnissen in Wien nach aussen hin, seiner Tätigkeit, den Bekanntschaften, die er machte u. ähnl. Die ersten Briefe nach der Ankunft sind sehr heiter, mit allerlei Nichtigkeiten angefüllt. Die erste Mitteilung betrifft das vorzügliche Essen im „Wilden Mann", dann wird die Schönheit der Wiener Mädchen gepriesen. Der Schluss des Briefes lautet:

„Gesund bin ich wie ein Löwe und die Leute behaupten, dass ich dicker geworden bin. Im Ganzen geht es mir gut und ich hoffe mit Gott, der mir Malfatti zum Beistand geschickt hat — o prächtiger Malfatti! — dass es noch besser werden wird.

Von Malfatti wird weiter unten noch zu berichten sein. Eine geschwollene Nase verhinderte unsern Chopin leider, mehrere vornehme Gesellschaften zu besuchen. Einen Bankier, der ihn gönnerhaft von oben herab behandelte, setzte er in Verlegenheit, indem er beiläufig einen ihm mitgegebenen Brief vom Grossfürsten Constantin an den russischen Gesandten erwähnt. Die elegante Wohnung von drei Zimmern im dritten Stock am Kohlmarkt, das gemeinsame Quartier der Freunde, preist er als billig; der Mietspreis betrug 50 Gulden monatlich — für jene Zeit ein recht ansehnlicher Preis —, doch hatte ein englischer Admiral vor ihm darin gewohnt und die Eigentümerin war „eine schöne, verwittwete Baronin, die noch ziemlich jung und lange Zeit in Polen gewesen ist." Hier hauste Chopin recht vornehm. Sein Tagewerk beschreibt er folgendermassen:

„Nachmittags empfängt der Herr nicht — deswegen kann ich mit meinen Gedanken in Eurer Mitte sein. Frühmorgens weckt mich der unerträglich dumme Diener; ich stehe auf, bekomme meinen Kaffee und trinke ihn oft kalt, weil ich über meinem Spiel das Frühstück vergesse. Punkt 9 Uhr erscheint mein deutscher Sprachlehrer; dann schreibe ich meistens, worauf Hummel kommt (der Sohn des grossen Pianisten), um an meinem Porträt zu arbeiten, während Nidecki (polnischer Pianist) mein Konzert studiert. Dabei bleibe ich in meinem bequemen Schlafrock bis 12 Uhr. Zu dieser Stunde kommt ein sehr würdiger Deutscher, Herr Leibenfrost, der hier am Gericht arbeitet. Ist es schön, so gehe ich mit ihm auf dem Glacis spazieren; dann speisen wir zusammen in einem Lokal „zur böhmischen Köchin", wo die ganze akademische Jugend verkehrt; und endlich gehen wir, wie es hier Sitte ist, in eins der schönsten Kaffeehäuser. Hierauf mache ich Besuche, komme in der Dämmerstunde heim, werfe mich in Balltoilette und muss in die Soirée: heute da, morgen dorthin. Gegen 11 oder 12 Uhr (jedoch niemals später) kehre ich zurück, spiele, lache, lese, lege mich nieder, lösche das Licht aus, schlafe und träume von Euch."

Dieser erfreuliche Bericht bildet den Schluss des schon zitierten Briefes an Matuszynski, dessen erster Teil die verzweifelten, trostlosen Ausbrüche enthält — allerdings ist der zweite Teil drei Tage später geschrieben.

An anderer Stelle heisst es:

„Diese ganze Woche habe ich nichts weiter gethan, als meine Nase gepflegt, die Oper und Graff besucht; alle Tage nachmittags spielte ich, um meine steif gewordenen Finger wieder etwas in Gang zu bringen . . . . . In dieser Woche habe ich drei ganz neue Opern gehört. Gestern Fra Diavolo, vor drei Tagen Titus und heute Wilhelm Tell."

Nach einiger Zeit zog er aus der dritten in die vierte Etage desselben Hauses. Einige Engländer mieteten ihm die Wohnung für 80 Gulden ab, im vierten Stock bezahlte er nur 20 Gulden.

„Der Profit von 80 Gulden ist auch nicht zu verachten." „Ihr sagt gewiss jetzt zu einander: der arme Schlucker sitzt unter dem Dache. Aber so ist es nicht, denn über mir ist noch eine Etage . . . Die Leute besuchen mich doch, selbst der Graf Hussarzewski steigt so hoch hinauf",

heisst es weiter.

Die Bekanntschaften, die Chopin machte, waren zahlreich. Einer seiner wärmsten Freunde war Dr. Malfatti, Beethovens Arzt während der letzten Krankheit des Meisters. Auch mit Hummel kam er zusammen:

„Gestern war Hummel mit seinem Sohne bei mir. Der letztere hat jetzt mein Porträt bald vollendet; es ist so ähnlich, dass man es sich besser nicht vorstellen kann. Ich sitze in meinem Schlafrock mit einer inspirierten Miene, weiss aber nicht, weshalb mir der Maler durchaus diese gegeben hat. Das Porträt ist mit Kreide gezeichnet, in Quartformat und sieht aus wie ein Stahlstich. Der alte Hummel war ausserordentlich höflich . . . ."

Der stolze Kunstveteran Hummel besuchte den 20jährigen Jüngling im 4. Stock!

Von jüngeren Musikern schätzte er den böhmischen Geiger Slavik am höchsten. Ueber Slavik schreibt er:

„Sein Spiel gefiel mir ganz ausnehmend, so, wie nach Paganini noch niemand . . . . Slawik ist wahrlich ein grosser, genialer Geiger." „Er spielt wie der zweite Paganini, aber als ein verjüngter, der den ersten mit der Zeit vielleicht noch übertreffen wird. Ich würde es selbst nicht glauben, wenn ich ihn nicht schon so oft gehört hätte . . . Slawik bezaubert den Zuhörer und bringt ihm Thränen in die Augen." „Paganini ausgenommen, habe ich nichts ähnliches auf der Violine gehört. 96 Noten im Staccato nimmt er auf einen Bogenstrich! Es ist fast unglaublich."

Dieser bedeutende junge Künstler starb schon 1833 im Alter von 27 Jahren. Über den Cellisten Merk schreibt Chopin: „er ist der erste Cellist, den ich wirklich verehre". Sein op. 3 „Introduction et Polonaise brillante pour piano et violoncelle" ist Merk gewidmet. Auch Carl Maria von Bocklet, einer der besten Pianisten Wiens, der zu Beethoven und Schubert in Beziehungen gestanden hatte, verkehrte mit Chopin. Den Abbé Stadler, damals als Kirchenkomponist berühmt, lernte er kennen, verkehrte mit dem Musikschriftsteller und Kritiker Franz Kandler, erzählte von Aufführungen alter Gesangswerke im Hause des Musikhistorikers Kiesewetter.

Die Verleger Haslinger, Diabelli, Mechetti, Czerny, wohl auch Artaria kannte er persönlich. Schon hier fangen die Reibereien mit den Verlegern an, die dann später in Paris in seinen Briefen eine ständige Rubrik bilden. Haslinger hatte allerdings zu Anfang des Jahres 1830 Chopin's op. 2, Variationen über Là ci darem la mano veröffentlicht, aber kein Honorar dafür gezahlt. Seitdem war keine Komposition von Chopin gedruckt worden.

„Herr Haslinger ist schlau, indem er mich höflich, aber auf listige, feine Weise dazu bewegen will, ihm meine Kompositionen gratis zu überlassen. . . . Vielleicht denkt er, dass, wenn er meine Kompositionen etwas en bagatelle behandelt, ich froh bin, wenn sie nur gedruckt werden; aber mit dem gratis ist es jetzt vorbei; jetzt heisst es, bezahle Bestie"

schreibt er am 1. Dezember 1830. Ein andermal heisst es:

„Haslinger ist stets liebenswürdig, sagt aber kein Wort vom Verlegen."

Haslinger hatte auch seit 1828 das Manuskript von Chopin's Sonate op. 4, die er aber erst nach dem Tode des Komponisten veröffentlichte, sicherlich auch ohne einen Heller dafür bezahlt zu haben. In einem später zu erwähnenden Brief aus Nohant vom Oktober 1845 kommt Chopin noch einmal auf Haslinger und diese Sonate zu sprechen. Mit Mechetti und dem Verleger Czerny (nicht zu verwechseln mit dem Klavierpädagogen) verhandelte Chopin wegen Publikation von Messen und einem Quartett Elsner's.

An dem Musikleben Wiens nahm Chopin als Zuschauer lebhaften Anteil. Dass er ständiger Besucher in der Oper war, ist schon erwähnt worden. Im übrigen fand er jedoch nur wenig gutes zu berichten. Die grosse Zeit war in Wien vorüber. Wo früher Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert gewirkt hatten, machte sich jetzt eine Schar mittelmässiger Talente breit. Allerdings gab es zwei grosse Konzertvereinigungen, die „Concerts spirituels" und die „Gesellschaft der Musikfreunde", aber deren Veranstaltungen standen auf diletanttischem Niveau. Gyrowetz, Weigl, Kreutzer, Lachner, Stadler, Weigl, alles Leute zweiten und dritten Ranges standen jetzt obenan. Für die Pianisten hatte Chopin natürlich ein besonderes Interesse. Czerny wird oft erwähnt. Er fragte Chopin beim ersten Besuch:



J. N. Hummel.

„Hat fleissig studiert?" „Er hat schon wieder eine Ouvertüre für 8 Klaviere und 16 Spieler arrangiert und scheint darüber sehr glücklich zu sein",

heisst es über ihn. Ueber den Pianisten Alois Schmidt „berühmt durch seine vortrefflichen Etüden" spricht sich Chopin günstig aus, doch schreibt er einige Zeit später:

„Aloys Schmidt bekam von der Kritik etwas auf die Nase, obgleich er schon über 40 Jahre alt ist und 80jährige Musik komponiert."

Ueber Thalberg, später Liszt's Rivalen, der damals allerdings noch nicht den Gipfel seines Ruhmes erreicht hatte, heisst es:

„Er spielt famos, ist aber nicht mein Mann. Er ist jünger als ich, gefällt den Damen, macht Potpourris über die „Stumme", spielt das forte und piano mit dem Pedal, aber nicht mit der Hand, greift Decimen wie ich Oktaven und trägt Hemdenknöpfe mit Brillanten. Ueber Moscheles wundert er sich garnicht; es ist also auch kein Wunder, dass ihm nur die tutti aus meinem Konzert gefallen haben. Er schreibt auch Konzerte."

Einmal war er mit Thalberg in der evangelischen Kirche, um den ihm von Breslau her bekannten Orgelspieler Hesse zu hören, der vor dem „ausgewähltesten Wiener Publikum" spielte. Ueber Lanner und Strauss und die Walzer-Verzückung der Wiener spricht er sich sarkastisch aus.

Sein gesellschaftlicher Verkehr in den vornehmen Salons war ein überaus reger. Da seine Berichte hierüber jedoch fast ausschliesslich unbekannte Namen aufweisen, sei hier darüber nichts weiter gesagt. Nur Malfatti sei besonders genannt. In dessen prächtiger Vorstadtvilla verlebte Chopin schöne Stunden. Eine der anziehendsten Stellen aus den Briefen ist die Schilderung eines Festes bei Malfatti an dessen Namenstag. Zuerst schreibt Chopin von einer Ueberraschung, die Malfatti bereitet wurde durch den Vortrag des Quartetts aus

Rossini's „Moses", „der das Prädikat parfait verdiente", mit Chopin selbst am Klavier. Darauf fährt er fort:

„Eine ansehnliche Menschenmenge stand auf der Terasse des Hauses und hörte sich unser Konzert an. Der Mond schien wundervoll, die Fontainen stiegen wie Perlensäulen empor, der Duft der Orangerie erfüllte die Atmosphäre, — kurz es war eine bezaubernde Nacht, die Umgebungen herrlich! Jetzt will ich auch den Salon beschreiben, in dem wir uns befanden. Hohe, von oben bis unten geöffnete Fenster gehen auf die Terrasse, von der man einen prachtvollen Ueberblick über ganz Wien hat. An den Wänden sind grosse Spiegel angebracht; die Beleuchtung war matt; desto grössere Wirkung brachte aber das durch die Fenster fallende Mondlicht hervor. Der links an den Salon anstossende Raum gibt mit seinen bedeutenden Dimensionen der ganzen Wohnung ein imposantes Gepräge. Der geistvolle Humor und die Höflichkeit des Wirts, die elegante und geniale Gesellschaft, die allgemein herrschende Heiterkeit und das vortreffliche Souper hielten uns sehr lange zusammen.

Doch nun zum Ergebnis der Wiener Reise. Es ist winzig genug. Nicht nur als Konzertgeber hatte Chopin keinen nennenswerten Erfolg gehabt, auch als Komponist leistete er während der 8 Monate recht wenig, worüber man sich bei seinem Leben en grand seigneur nicht zu wundern braucht. In den Briefen spricht er selten von seinen Kompositionen. Nur zweimal erwähnt er neue Stücke; am 21. Dezember 1830 schreibt er:

„Ich wollte den letzten von mir komponierten Walzer beilegen, ... aber ich habe nicht mehr Zeit, ihn abzuschreiben . . . . Die Mazurkas muss ich auch erst kopieren lassen, — sie sind aber nicht zum Tanzen."

Auf welchen Walzer und welche Mazurkas er sich bezieht, ist unbekannt. Noch einmal, im Juli 1831, heisst es: „Ich habe eine Polonaise geschrieben" (wahrscheinlich op. 22). Noch zweimal spricht er von Kompositionsplänen, die wohl niemals ausgeführt worden sind:

„Als ich ihn (Slawik) hörte, hatte ich Lust, nach meiner Wohnung zurückzukehren und Variationen für Klavier und Geige über ein Thema von Beethoven zu skizzieren. . . . . Die Thränen, die mir bei diesem himmlischen Thema in die Augen traten, haben deinen Brief benetzt."

Das andere Mal schreibt er mit Bezug auf seinen Landsmann Nidecki, der sein Konzert studierte:

„Wenn mir ein Konzert für 2 Klaviere so gelingt, dass ich damit zufrieden bin, wollen wir gleich öffentlich damit auftreten."

Vielleicht hat er noch an anderen Kompositionen gearbeitet, doch weiss man darüber nichts.

Endlich im Hochsommer 1831 entschloss er sich nach langem Hin- und Her ernstlich zur Abreise. Mit der italienischen Reise war es jetzt vorbei, — der Aufstand war in Italien ausgebrochen, der Künstler hatte dort wenig zu erwarten. So fiel denn die Entscheidung für Paris. Bei den unruhigen Zeiten machte die Beschaffung eines Passes viele Schwierigkeiten, schliesslich stellte sich noch Geldmangel an. Bei der Geldfrage muss kurz verweilt werden, weil Chopin's Behandlung derselben auf den Menschen auch ein Licht wirft. Bei seiner vornehmen Lebensführung muss er viel Geld verbraucht haben. Da er weder durch Konzerte noch durch seine Kompositionen Einnahmen hatte, auch keinen Unterricht erteilte, so war er vollständig vom Vater abhängig. In den neuaufgefundenen Briefen des Vaters, die gerade von dieser Zeit an vorliegen, bildet die Ermahnung zur Sparsamkeit einen wesentlichen Bestandteil fast jedes einzigen Briefes; mit einer fast komisch wirkenden Beharrlichkeit kehrt dies Thema jedesmal wieder, begleitet von der Mahnung um Sorge für die Gesundheit.

Der Vater scheint das selbst gefühlt zu haben, denn einmal gleitet er mit einer humoristischen Bemerkung über sein Lieblingsthema hinweg: „Du siehst, dass ich meinen Refrain noch nicht vergessen habe.“ Es scheint, als ob die Verhältnisse des älteren Chopin nicht sehr gute waren, oft berichtet er über schwere Ausgaoen und seine bescheidene Lebensführung. Demgegenüber ist Chopin selbst ziemlich sorglos, berichtet zwar oft nach Hause, dass er sehr sparsam sei, lebt aber nichtsdestoweniger herrlich und in Freuden und geht den Vater ziemlich häufig um Geld an. Einmal schreibt er ersichtlich mit Berechnung der elterlichen Gefühle in einem schmeichelnden Ton:

„Doch damit ich es nicht vergesse, ich werde wohl von Bankier Peter mehr Geld nehmen müssen, als der liebe Papa mir bestimmt hat Ich bin sehr sparsam, aber Gott weiss, ich kann nicht anders, sonst würde ich mit einem fast leeren Beutel abreisen müssen. Gott behüte mich vor Krankheit; aber wenn mir etwas zustiesse, könntet Ihr mir vielleicht Vorwürfe machen, dass ich nicht mehr genommen habe. Verzeiht mir, aber bedenkt, dass ich schon Mai, Juni und Juli von diesem Gelde gelebt habe, und dass ich jetzt mehr für mein Mittagessen zahlen muss als früher. Ich tue das nicht nur aus eigener Ueberzeugung, sondern folge auch dem guten Rat der Anderen. Es tut mir sehr leid, dass ich Euch darum bitten muss, Papa hat schon mehr wie drei Groschen für mich ausgegeben; ich weiss auch recht gut, wie sauer das Geld zu verdienen ist. Glaubt mir, meine Teuersten, es wird mir schwerer, darum zu bitten, als es Euch ankommt, es mir zu geben. Der liebe Gott wird schon weiterhelfen, punctum!“

In No. 1 der neuen Brief-Sammlung vom 29. Juni 1831 erfahren wir, dass der Vater als Reisegeld 1800 poln. Gulden für ihn angewiesen habe und nun noch 1200 Gulden mehr schickt, so dass Chopin 3000 polnische Gulden in Händen hatte.[24])

Im Juni oder Juli reiste Chopin mit seinem Freund Kumelski von Wien[25]) über Linz und Salzburg nach München. Leider stehen aus den nächsten Monaten weniger Briefe zur Verfügung, so dass über die Einzelheiten von Chopins Ergehen weniger zu erfahren ist.

In München hielt er sich einige Zeit auf. Nach einem Bericht in der Zeitschrift „Flora“ vom 30. August 1831 hat Chopin in München im Saal der philharmonischen Gesellschaft mit anderen Künstlern (darunter der Klarinettist Bärmann jun.) konzertiert und bei dieser Gelegenheit sein E-moll-Konzert und die Phantasie über polnische Volksmelodien gespielt.

Von München aus setzte Chopin seine Reise nach Stuttgart fort.[26]) Dort erfuhr er von der Einnahme Warschaus durch die Russen. Was er dabei empfand, sagen uns nicht nur die Kompositionen, die mit diesem Ereignis im engsten Zusammenhange stehen, die sogenannte „Revolutionsetüde“ op. 10, No. 12, die Préludes in A-moll und D-moll; auch eine Reihe von Tagebuchblättern (von St. Tarnowski mitgeteilt) aus Stuttgart lassen uns auf seinen Gemütszustand einen Blick werfen. Sie sind für den Menschen Chopin als Patrioten so bezeichnend, dass wenigstens ein paar Sätze daraus hier nicht fehlen dürfen. So schreibt er z. B.:

„Die Vorstädte sind vernichtet, eingeäschert Johann und Wilhelm (seine Freunde) sind wahrscheinlich auf den Wällen umgekommen. Den Marcel sehe ich in Gefangenschaft. Sowinski, diese treue Seele, in den Händen dieser Schurken. Paskiewicz, ein einziger Hund aus Mohilew erobert die Sitze erster Monarchen Europas. Moskau herrscht über die Welt. Gott, lebst Du und rächst Dich nicht? Ist es Dir noch nicht genug der Moskauer Verbrechen? Oder bist Du etwa selbst ein Moskowiter? Mein armer Vater, mein braver Vater leidet vielleicht Hunger, meine Mutter hat vielleicht kein Geld für Brot, meine Schwestern sind vielleicht der Wut der rasenden Moskowiter Soldateska erlegen O Vater, so einen Trost hast Du für Deine alten

Jahre, o Mutter, arme, leidende Mutter, dafür hast Du die Tochter überlebt, um zu schauen, wie der Moskowiter über ihren Leib hineinstürmt, um uns zu misshandeln" . . . .

Einige Tage später:

„Was geschieht mit ihr (Constantia), wo ist sie? Vielleicht in der Hand der Moskowiter. Ein Moskowiter würgt, mordet, tötet sie. Ach Du mein Leben! Ich bin hier allein, komm zu mir, ich werde Deine Tränen trocknen, die Wunden der Gegenwart heilen, indem ich an die Vergangenheit erinnere . . . .

Ich bin hier untätig, mit leeren Händen. Manchmal nur stöhne ich auf, vertraue ich dem Klavier mein schmerzliches Aufstöhnen, meine Verzweiflung" . . . .

Wieder später:

„Dieses Bett, in das ich mich lege, hat vielleicht schon manche Leiche lange getragen, und mich ekelt dies heute nicht an. Was ist denn eine Leiche schlimmeres wie ich? Eine Leiche weiss auch nichts von Vater, Mutter, Schwester . . . ., kann nicht mit der Umgebung sprechen."

Er schwelgt in den grauenhaftesten Vorstellungen. Wie anders doch gewinnen seine Empfindungen Gestalt in den 3 Kompositionen, die in Stuttgart entstanden sind! Welch leidenschaftlicher Aufschrei in der C-moll-Etüde, welch stolzer Schmerz, welches hasserfüllte, wütende Vorwärtsdrängen in diesem Stück, wie auch in dem D-moll-Prèlude, und wiederum welch dumpfe Ohnmacht, welch verzagtes Schleichen in dem kleinen A-moll-Prèlude! Hier sind die ersten Früchte jenes „Zal" (Trauer) um das Vaterland, von dem Liszt mit beredten Worten erzählt, der später noch manch ein herrliches Werk wecken sollte.



Chopin-Denkmal in Krakau.





Rückseite Vorderseite
einer im Verlag K. Kozlowski in Posen erschienenen Chopin-Medaille.

PARIS.

Zu Anfang der dreissiger Jahre war Paris die einzige Stadt, in der ein grosses geistiges Leben wogte. In Deutschland war nach der grossen Weimarer Zeit Stille eingetreten. Die bedeutenden Musiker waren fast alle tot, gerade in Wien machten sich seichte Vielschreiber breit. Auch in den bildenden Künsten war Deutschland beinahe auf dem tiefsten Tiefstand angelangt. Alles stagnierte hier, überall Reaktion. Wer von deutschen Künstlern etwas leistete, strebte fort. Paris war der grosse Sammelpunkt. Dort regten sich die Kräfte mächtig. Die romantische Bewegung zog immer weitere Kreise. Freiheit von jedem Regelzwang wollte man; dem Formelwesen, der glatten, kalten, klassizistischen Kunst trat man entgegen. Shakespeare wurde auf den Schild gehoben, das Mittelalter kam zu Ehren, eine merkwürdige Phantastik, ein Schwelgen im Fernen, Exotischen, Seltsamen, wurde die Mode. Alle Künste wurden von der Bewegung ergriffen. In der Litteratur stand Victor Hugo als Führer obenan, die ersten Aufführungen seiner Dramen waren Ereignisse im Pariser Leben; Musset, Lamartine, de Vigny, Sainte-Beuve, der ältere Dumas, Balzac, Eugène Sue, Gautier, Nodier, sind einige der Namen, die in aller Munde waren. Auch für die Malerei war eine neue Zeit angebrochen. Delacroix, der Freund Chopins, ist als wichtigster Mann zu nennen, aber auch Horace Vernet, Ary Scheffer, Decamps, Delaroche und viele andere zeigen das Streben nach Farbe, gegenüber der früheren strengen Bevorzugung der Linie. In der Musik war Berlioz der glühenste Eiferer für das neue. Im Jahre 1830 war seine Symphonie Fantastique in ihrer ersten Fassung schon geschrieben. Wie kaum ein anderes musikalisches Kunstwerk spiegelt diese Symphonie den Zeitgeist wieder. Auch Meyerbeer und Halévy sind den Romantikern zuzurechnen. Aber auch abgesehen von den jungen Stürmern, waren in Paris noch eine Anzahl bedeutender Musiker einer älteren Generation ansässig, Cherubini, dem der Rang eines klassischen Meisters eingeräumt wurde und die besten Meister der französischen Spieloper: Boieldieu, Auber, Herold. Auch Rossini, der Abgott des Publikums, wirkte als Mitleiter der Italienischen Oper in Paris. Kurz vorher, 1829, hatte er den „Wilhelm Tell" zur Aufführung gebracht, seine letzte Oper. Die besten Sänger, die berühmtesten Virtuosen drängten sich in Paris zusammen.

In einen solchen Kreis trat Chopin, als er im Herbst 1831 in Paris eintraf. Es galt zunächst, sich den führenden Künstlern vorzustellen. Aus Wien hatte er einige Empfehlungen an Verleger und von Dr. Malfatti an den Opernkomponisten Paër, damals Hofkapellmeister, mitgebracht. Paër machte ihn mit einer Anzahl hervorragender Musiker bekannt: Cherubini, Rossini, dem Pianisten Kalkbrenner, dem Geiger Baillot. Auch mit der jüngeren Generation stand er schnell auf freundschaftlichem Fusse. Franz Liszt, Ferdinand Hiller, der Cellist Franchomme waren die ersten, mit denen Chopin intimer verkehrte. Auch Mendelssohn, der von Dezbr. 1831 bis April 1832 in Paris weilte, gesellte sich häufig diesem Kreise zu. Aus der ersten Zeit des Pariser Aufenthaltes nimmt ein Ereignis das Interesse besonders in Anspruch, Chopins Bekanntschaft mit Kalkbrenner, damals der erste Virtuose in Paris. Chopin schreibt über ihn (16. Dezbr. 1831):

„Wenn Paganini eine Vollkommenheit ist, so ist es Kalkbrenner auch, jedoch in einer ganz andern Art. Seine Ruhe, sein bezaubernder Anschlag, die Egalität seines Spiels, kann ich Dir nicht beschreiben, in jeder Note erkennt man den Meister; er ist ein Riese, der alle andern Künstler verdunkelt . . . . Herz und Hiller sind Nullen im Vergleich mit Kalkbrenner."

Es kann also nicht Wunder nehmen, dass Chopin meinte, von Kalkbrenner viel lernen zu können. Dieser erbot sich, Chopin als Schüler anzunehmen, stellte aber die Bedingung, dass Chopin drei Jahre lang unter seiner Leitung studiere. Auf diese Bedingung mochte Chopin nicht gern eingehen. Er schrieb darüber an seinen Vater.

No. 2 der neuen Briefsammlung giebt interessante Aufschlüsse über die Angelegenheit. Chopins Vater sowohl wie die beiden Schwestern schrieben erregte Briefe. Erst freuten sie sich über die vermeintliche Auszeichnung durch Kalkbrenner, dann aber, nachdem Elsner interpelliert war, rieten sie dringend ab, auf Kalkbrenners Vorschlag einzugehen. Louise zitiert Elsners Worte: „Ich kenne Friedrich; er ist gut, aber es fehlt ihm an Eigenliebe, man beherrscht ihn leicht." Elsner war der Ansicht, dass Kalkbrenner nur darauf bedacht sei, einen künftigen Rivalen als Schüler drei Jahre lang unschädlich zu machen. Augenscheinlich durch Elsner inspiriert sind die folgenden Worte Louises:

„Dein Platz ist zwischen Rossini, Mozart etc. . . Dein Genie darf sich nicht darauf beschränken, das Klavier zu beherrschen, um Konzerte zu geben, Du musst Dich durch Opern unsterblich machen."

Elsner selbst schrieb einen schönen Brief[27]) an Chopin, worin er seiner Verwunderung Ausdruck gibt, dass Kalkbrenner drei Jahre brauche, um Chopin seine Methode zu lehren und Chopin auf den höheren Standpunkt des schaffenden Künstlers über den Virtuosen hinaus verweist. Auch ihm sei es erwünscht, dass Chopin nicht nur ein Klavierkomponist bleibe. Mit folgenden Worten schliesst der treffliche Mann:

„Mit einem Wort; das, womit der Künstler (der fortwährend von seiner Umgebung lernt) seine Zeitgenossen in Staunen setzt, kann nur von sich und durch sich selbst Vollkommenheit erlangen. Die Ursache seines Ruhmes ist keine andere als seine geniale Individualität, die sich in seinen Kunstwerken offenbart."

Auf diesen Brief antwortete Chopin am 14. Dezbr. 1831.

„Ihr Brief war mir ein neuer Beweis väterlicher Sorgfalt und aufrichtigen Interesses, das Sie für mich, Ihren dankbaren Schüler, hegen. Obgleich ich wusste, was mir noch fehlte und wie weit ich noch davon entfernt war, das Vorbild, das ich in Ihnen habe zu erreichen, wagte ich dennoch Anfang vorigen Jahres zu denken: ich will mich ihm nähern, und wenn nicht ein Lokietek („der Kleine", Beiname eines polnischen Königs, Titel einer Oper Elsners

vom Jahre 1818), so kann doch vielleicht ein Laskonigi („der Dünnbeinige", Beiname eines andern Königs) meinem Kopfe entspringen. Heute sind alle derartigen Hoffnungen vernichtet; ich bin gezwungen, daran zu denken, mir als Pianist in der Welt Bahn zu brechen; ich muss für einige Zeit den höheren künstlerischen Zweck, von dem Sie mir schrieben, in den Hintergrund treten lassen. Um ein grosser Komponist zu sein, muss man ausser schöpferischer Kraft auch Erfahrung und Selbstkritik besitzen, die man, wie Sie mich gelehrt haben, nicht nur durch Anhören fremder Werke, sondern noch mehr bei genauer Prüfung der eigenen erhält."

Er lässt sich nun über die Schwierigkeiten aus, die ein Opernkomponist beim Aufführen seiner Werke findet und fährt fort:

„Meiner Ueberzeugung nach ist derjenige der Glücklichste, der imstande ist, seine Kompositionen selbst zu Gehör zu bringen. Ich bin hier und da in Deutschland als Pianist bekannt; mehrere musikalische Zeitungen haben meine Konzerte rühmend erwähnt und sprechen die Hoffnung aus, mich bald an hervorragender Stelle unter den ersten Klaviervirtuosen zu sehen. Heute hatte ich Gelegenheit, das mir selbst gegebene Versprechen zu erfüllen; warum sollte ich sie nicht ergreifen? Ich möchte nicht in Deutschland Klavierspielen lernen; denn dort wusste mir niemand zu sagen, was mir eigentlich fehle. Auch ich habe den Balken in meinem Auge nicht gesehen. Drei Jahre zu studieren ist viel zu viel. Das hat Kalkbrenner schliesslich selbst eingesehen, als er mich öfter gehört hatte. Daraus können Sie sehen, dass ein wahrer, verdienstvoller Virtuose das Gefühl des Neides nicht kennt. Ich würde mich auch gewiss entschliessen, noch drei Jahre zu studieren, wenn ich die Gewissheit hätte, das Ziel, das ich mir selbst gesteckt habe, zu erreichen. So viel ist mir klar, dass ich nie eine Kopie von Kalkbrenner werde; er wird nicht imstande sein, meinen vielleicht kühnen, aber edlen Willen zu brechen: eine neue Kunst-Aera zu schaffen! Wenn ich jetzt weiter studiere, so geschieht es, um dereinst auf eigenen Füssen zu stehen .... Ich hoffe, Sie werden mir Ihren Segen nicht vorenthalten, wenn Sie sehen, auf welchen Grundlagen und mit welchen Vorsätzen ich fortstrebe."

Chopin besuchte in der Tat einigemal die Ausbildungsklasse bei Kalkbrenner, wie Hiller mitteilte, und was auch eine Stelle in Fétis Kritik über Chopins Konzert im Februar 1832 beweist, wo die Hoffnnng ausgesprochen wird, dass Chopin unter Kalkbrenners Leitung einen kräftigeren Ton erlangen werde. Doch muss er wohl bald eingesehen haben, dass für ihn bei Kalkbrenner nicht viel zu holen sei, kurz, er wurde kein Schüler Kalkbrenners. Das erwähnte Konzert Chopins kam endlich am 26. Februar 1832 zustande,[28]) nachdem es dreimal hinausgeschoben worden war, erst vom 15 auf den 26. Dezember, dann auf den 15. Januar und schliesslich auf den Februar. In einem Brief vom Dezember 1831 berichtet Chopin, dass er sein F-moll-Konzert und die B-dur-Variationen (op. 2) spielen wollte,

„ausserdem mit Kalkbrenner dessen Marche suivie d'une Polonaise für 2 Klaviere mit Begleitung von vier weiteren Klavieren. Ist das nicht eine völlig verrückte Idee? .... Auf den andern grossen Flügeln werden Hiller, Osborne, Stamati und Sowinski spielen."

Mendelssohn berichtet in einem Briefe vom 14. Januar 1832, dass „ein Pole" ein Konzert geben werde, in dem er, Mendelssohn, „mit Kalkbrenner, Hiller u. Co. ein Stück für sechs Personen" spielen solle. Im Konzert wirkte er schliesslich nicht mit, war aber anwesend und applaudierte nach Hillers Mitteilung enthusiastisch. Auch Beethovens Streichquintett wurde gespielt. Es wirkten ausser den genannten sechs Pianisten noch eine Anzahl Sängerinnen, Sänger, der Geiger Baillot, der berühmte Oboist Brod und andere mit. Die Ausgaben wurden nicht gedeckt, obschon das Billet 10 Fr. kostete. Doch hatte Chopin einen grossen künstlerischen Erfolg. Fétis schrieb in der Revue musicale (3. März 1832) eine sehr günstige Rezension. Ganz besonders begeistert drückt sich Liszt in seinem Buch (S. 230) über dies Konzert aus. Er spricht darin

von „ce talent qui révélait une nouvelle pnase dans le sentiment poétique, à côté de si heureuses innovations dans la forme de son art". Diesem ersten Konzert im Pleyel-Saal folgte ein zweites Auftreten am 20. Mai 1832 in einem vom Fürsten de la Moskowa veranstalteten Wohltätigkeitskonzert. Sehr schnell, ähnlich wie in Wien, war es Chopin gelungen, in der vornehmen Pariser Gesellschaft beliebt zu werden. Vor allen anderen waren es die Mitglieder der polnischen Kolonie, an die er sich besonders anschloss, Fürst Valentin Radziwill, die Platers und Czartoryskis, bei denen sich die Flüchtigen sammelten, die dem polnischen Vaterlande den Rücken hatten kehren müssen. Besonders die Fürstin Marcelline Czartoryska, später eine der besten Schülerinnen Chopins, bewahrte ihm lebenslänglich eine fast schwärmerische Verehrung, ähnlich wie die schöne Gräfin Delphine Potocka. Auch hier, wie in Wien, nahm die Oper sein reges Interesse in Anspruch. Von der Vortrefflichkeit der Sänger, dem Luxus der Bühnenausstattungen ist in seinen Briefen viel die Rede. Allerdings waren damals die grössten „stars" der italienischen Schule fast vollzählig in Paris zu hören. Lablache, Rubini, Santini, die Pasta, die Malibran, die Schröder-Devrient sangen in der italienischen Oper, die damals unter Leitung von Rossini stand; in der grossen Oper sangen Nourrit, der berühmteste französische Tenorist, Levasseur, Mme. Damoreau-Cinti. Rossinis Barbier von Sevilla und Othello, Aubers Fra Diavola, Hérolds Zampa sind einige der von Chopin genannten Opern. Auch von einer merkwürdigen Oper: „La marquise de Brinvilliers" spricht er:

„Sie war zur Zeit Ludwigs XIV. die berühmteste Giftmischerin. Zu diesem Libretto ist die Musik von acht Komponisten, nämlich Cherubini, Paër, Hérold, Auber, Perton, Batlon, Blangini und Caraffa."

Ganz besonderen Eindruck scheint Meyerbeers „Robert der Teufel" auf Chopin gemacht zu haben. Die Erstaufführung im Jahre 1831 war ein musikalisches Ereignis gewesen. Wenn man liest, was Chopin darüber schreibt, dann möchte man zuerst an Ironie glauben:

„Robert ist ein Meisterstück der neuen Schule, wo die Teufel durch das Sprachrohr singen und die Toten aus den Gräbern auferstehen . . . .",

dann aber heisst es anscheinend ganz ernsthaft:

„Meyerbeer hat sich durch das Werk unsterblich gemacht "

Auch die Revolution spielt in Chopins Korrespondenz hinein. Er erzählt, wie er aus seiner Wohnung im 4. Stock Boulevard Poissonnière No. 27 nach dem Quartier des polnischen Generals Ramorino hinüberschauen kann; wie die Studenten der „Ecole de médicine" und die Parteigänger der „jeune France" mit ihren blauen Westen, den nach Vorschrift gestutzten Bärten und gleichmässig geknüpften Halsbinden dem polnischen General eine Ovation darbrachten, wie sich der Pöbel hinzugesellte und schliesslich eine ungeheure Menschenmenge durch die Strassen zog, bis am Pontneuf die Gendarmerie auf den Haufen einhieb und dann Militär die Rotten auseinandersprengte.

„Die Panik griff mit Blitzesschnelle um sich: die Läden wurden geschlossen, an allen Strassenecken lief das Volk zusammen und man pfiff die durch die Strassen sprengenden Ordonanzen aus. Alle Fenster waren dicht mit Zuschauern besetzt, wie bei uns an grossen Feiertagen, und die Aufregung dauerte von 11 Uhr früh bis 11 Uhr nachts. Ich glaubte schon, dass die Geschichte ein böses Ende nehmen würde. Aber schliesslich sang man gegen Mitternacht: Allons enfants de la patrie und ging nach Hause. Ich kann Dir gar nicht schildern, welchen Eindruck auf mich die grausigen Stimmen dieses empörten und unzufriedenen Pöbels machten!"

Ferner berichtet Chopin, dass die Leute sich drängen, um in den kleinen Theatern „Die ganze Geschichte" des polnischen Aufstandes zu sehen, und die „Kämpfe und Nationalkostüme" zu bewundern. Auf einem Theaterzettel prangte sogar die Ankündigung, dass während der Zwischenakte die Musik la Mazurka Dabrowski: „Noch ist Polen nicht verloren spielen werde."

Dass Chopin in den ersten Monaten seines Pariser Aufenthalts als Künstler sehr fleissig war, darüber ist in den Briefen nichts zu lesen. Neue Kompositionen sind überhaupt nicht erwähnt. Es scheint, als ob er ebenso wie in Wien vollständig auf das angewiesen war, was der Vater ihm sandte. Die beiden Konzerte brachten ihm keine Einnahme, auch von Schülern wird vorerst nichts gemeldet, Kompositionen wurden nicht gedruckt. Dagegen erfahren wir, dass Chopin einmal in der Oper 24 Francs für seinen Sitz bezahlte, um die Malibran als Othello und die Schröder-Devrient als Desdemona zu sehen, auch erfahren wir, dass er in seiner „eigenen Equipage" zum Diner fährt, das die Polen für Ramorino und Langermann gaben, „nur der Kutscher dazu ist gemietet." Etwas später, als er schon ein renommierter Lehrer war, schrieb er:



Fürstin Marcelline Czartoryska, geb. Fürstin Radziwill, Schülerin Chopins.

„Heute habe ich fünf Stunden zu geben; Du wirst glauben, ich müsste bald ein Vermögen erworben haben, aber das Cabriolet und die weissen Handschuhe zehren diesen Verdienst beinahe wieder auf, und ohne diese würde man mir wieder den feinen Geschmack absprechen."

Da der feine Geschmack eine so hervorstechende Eigentümlichkeit des 22jährigen war, ist es kaum zu verwundern, dass er bei seinem Mangel an eigenen Einnahmen bald in finanzielle Nöte kam, zumal da in Polen die Verhältnisse immer schlechter wurden und der Vater ihn wohl nicht so reichlich wie früher bedenken konnte. Wie Karasowski erzählt, habe sich Chopin in dieser Zeit mit dem Plane getragen, nach Amerika auszuwandern; durch die Bitten der Eltern zurückgehalten, habe er schliesslich nach Warschau zurückzukehren beschlossen. Fürst Valentin Radziwill soll von Chopin erfahren haben, dass er Paris verlassen wolle und soll ihn im Hause Rotschild eingeführt haben, wo er durch sein Spiel die Anwesenden sich so eroberte, dass er eine Anzahl einflussreicher Freunde und Schüler gewann. Von diesem Zeitpunkte an soll Chopin's Ruf als Lehrer datieren. Da sich in der Korrespondenz gerade hier eine grosse Lücke öffnet, kann sicheres über alle diese Dinge nicht angegeben werden. Chopin blieb in Paris und hatte sich ein Jahr nach seiner Ankunft eine feste Stellung erworben. Seine Lektionen wurden mit 20 Francs bezahlt, so dass seine Verhältnisse bei der Menge Schüler, die zu ihm kamen, recht günstige sein mussten. Aus einem Briefe an seinen Jugendfreund Domaszewski seien einige bezeichnende Sätze zitiert: [29])

„Ich verkehre in den ersten Kreisen: mit Gesandten, Fürsten, Ministern u. s. w. und weiss selbst nicht, wie ich dorthin gekommen bin, denn ich habe mich keineswegs eingedrängt. Für mich ist ein derartiger Umgang aber durchaus notwendig, denn dort lernt man den guten Geschmack. Du hast gleich mehr Talent, wenn man Dich in einer Soirée beim englischen oder französischen Botschafter gehört hat. Dein Spiel ist feiner, wenn dich die Fürstin

Vaudemont protegiert. . . . . . Unter den hiesigen Künstlern geniesse ich allgemeine Achtung und Freundschaft, obgleich ich doch erst seit einem Jahre hier bin. Beweis dafür ist, dass Leute von grossem Ruf mir ihre Kompositionen widmen, z. B. Pixis seine letzten Variationen mit Orchester. Jetzt komponiert er sogar Variationen über ein Thema von mir. Kalkbrenner improvisiert häufig über meine Mazurken. Schüler des Konservatoriums, ja sogar Privatschüler von Moscheles, Herz und Kalkbrenner (also fertige Künstler) nehmen noch bei mir Unterricht und stellen mich auf eine Linie mit Field. Wahrlich, wenn ich etwas einfältiger wäre, als ich bin, könnte ich mir beinahe einbilden, dass ich bereits ein vollendeter Künstler sei; und doch fühle ich täglich, wie viel ich noch zu lernen habe, und werde mir dessen um so bewusster, da ich mit den ersten Künstlern verkehre und erkenne, was jedem einzelnen von diesen noch fehlt. . . . Ich liebe die Karlisten, hasse die Philippisten und bin selbst ein Revolutionär."

Chopins Leben war also ein recht behagliches, zumal da auch die Liebesschmerzen aufgehört hatten. Das „Ideal" Constantia Gladkowska wird in den Pariser Briefen nicht ein einziges Mal erwähnt. Sie hatte sich von Chopin abgewandt und heiratete im Jahre 1832 einen Warschauer Kaufmann Joseph Grabowski. Chopin scheint sich über ihren Verlust ziemlich leicht hinwegesetzt zu haben. Nur ein einziger der erhaltenen Pariser Briefe (an Wojciechowski) ist von der melancholischen Färbung der Wiener Briefe. Aber hier war es hauptsächlich der düster im Hintergrund lauernde Feind, die schleichende Krankheit, die ihre Schatten vorauswarf. Schon am 25. Dezember 1831 heisst es:

„Wann werden wir uns wiedersehen? . . Vielleicht nie, denn meine Gesundheit ist allen Ernstes miserabel. Ich erscheine wohl lustig, wenn ich unter den Meinigen bin, aber innerlich quält mich etwas wie trübe Ahnung, Unruhe, üble Träume, Schlaflosigkeit, Sehnsucht, Gleichgültigkeit gegen alles, die Lust zum Leben und wieder die Lust zum Sterben. Mir ist oft, als ob mein Geist erstarrt wäre, ich fühle eine himmlische Ruhe im Herzen; in Gedanken sehe ich Bilder, von denen ich mich nicht losreissen kann, und das peinigt mich über alle Massen."

Doch auch hier, wie auch in den Wiener Briefen, springt ihm die Laune jäh um; unmittelbar nach diesen Sätzen spricht er von seinem Cabriolet und erzählt munter von den Versuchen, die eine schöne Nachbarin, deren Mann den ganzen Tag abwesend ist, macht, um ihn an sich zu fesseln:

„Aber ich habe keine Lust zu Abenteuern und fürchte, dass ich noch obendrein von dem Herrn Prügel bekommen könnte."

Von dem reizvollen geselligen Leben, das Chopin damals führte, gibt eine von Niecks zitierte Mitteilung des Pianisten Marmontel einen Begriff. Marmontel beschreibt eine musikalische Soirée bei seinem Lehrer, dem Konservatoriumsprofessor Zimmermann, dessen Salon ein Sammelplatz der Künstler und Litteraten war. Bei Pfänderspielen galt es die Pfänder würdig einzulösen:

„(Théophile) Gautier, (Alexandre) Dumas und (Alfred de) Musset wurden verurteilt, ihr neuestes Gedicht zu rezitieren, Liszt und Chopin hatten über ein ihnen gegebenes Thema zu improvisieren, die Damen Viardot (-Garcia), Falcon und Eugénie Garcia hatten ebenfalls ihre Schulden mit Melodien zu bezahlen."

Von wichtigen Ereignissen aus dem Beginn des Jahres sind noch nachzutragen: die Aufführung von Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouverture im Februar 1832, Mendelssohns Auftreten als Pianist in einem Konservatoriumskonzert im März, in dem er Beethovens G-dur-Konzert zum ersten Male in Paris zu Gehör brachte, und die Sensation erregenden Konzerte von Paganini in den selben Tagen. Allen diese Veranstaltungen hat Chopin zweifellos beigewohnt; der Verlust der Korrespondenz aus dieser Zeit hat uns wohl auch einer Anzahl interessanter Bemerkungen Chopins darüber beraubt.

Die folgende Saison zeigt Chopin schon auf der Höhe. Er gab zwar kein eigenes Konzert, liess sich aber bei mehreren Gelegenheiten öffentlich hören,

so am 15. Dezember 1832 in Hiller's Konzert, wo er mit Hiller und Liszt zusammen einen Satz aus einem Bachschen Konzert für 3 Klaviere spielte. Kurz darauf trat er mit Liszt wiederum auf bei einer Vorstellung zum Besten der irischen Schauspielerin Miss Smithson, später Berliozs Gattin. In Berlioz' Memoiren möge man über die traurige Lage der Schauspielerin nachlesen In einem Konzert der Brüder Herz am 3. April 1833 spielte Chopin mit diesen und Liszt ein achthändiges Stück für 2 Klaviere Viel häufiger aber konnte man ihn in den vornehmen Salons hören. Ein von Liszt, Chopin und Franchomme gemeinsam an Ferdinand Hiller gerichteter Brief vom 20. Juni 1833 giebt einige Auskunft über Chopins gesellschaftlichen Verkehr. Es ist darin die Rede von der Familie Leo; im gastlichen Hause des Bankiers Leo verkehrten viele Künstler, und auch Chopin hatte bis an sein Lebensende Beziehungen zu Leo, der ihm gelegentlich Geld lieh und sich seiner Angelegenheiten vielfach annahm. Ferner sind genannt der österreichische Gesandte Graf Appony, der Abbé Bardin, in dessen wöchentlichen Gesellschaften sich die besten Künstler hören liessen (auch Mendelssohn verkehrte dort), Heinrich Heine. Ganz besonders sind die schon genannten Platers hervorzuheben. Bei ihnen verkehrte Chopin wie ein Kind im Hause. Die Gräfin „Pani Kasztelanowa“ [80], war nach Liszts Worten „abwechselnd gütige Fee, Pflegerin, Gevatterin (maraine), Schutzengel, zartfühlende Wohltäterin . . . .“ In ihrem Hause fand eines Tages zwischen Chopin, Liszt und Hiller ein musikalischer Wettkampf über die Mazurka „Noch ist Polen nicht verloren“ statt. Hiller und Liszt mussten vor Chopin die Waffen strecken und zugeben, was sie zuerst bestritten hatten, dass nur ein Pole polnische Musik richtig vortragen könne. Ein hübsches Wort ist von der Gräfin erhalten: „Si j'étais jeune et jolie, mon petit Chopin, je te prendrais pour mari, Hiller pour ami, et Liszt pour amant.“ Wie vertraut Chopin mit den Platers war, geht auch daraus hervor, dass er sich bei ihnen alle möglichen Spässe erlauben konnte. So kam er, wie Hiller (an Niecks) berichtete, eines Tages als Pierrot in den Salon, sprang und tanzte gegen eine Stunde lang umher und verschwand ohne ein Wort gesprochen zu haben

Chopins Vorliebe für geselligen Verkehr zeigt sich auch in der grossen Anzahl verschiedener Namen, die in seinen Briefen genannt sind. Wenn er nun auch mit sehr vielen Leuten gesellschaftlich gern verkehrte, so waren es dennoch nur sehr wenige, die sich seiner intimen Freundschaft rühmen durften, und selbst diesen wenigen Vertrauten schloss Chopin sein innerstes Wesen nicht rückhaltlos auf. Nur wenige der polnischen Jugendfreunde, Titus Wojciechowski, Jan Matuszynski wurden von ihm vollen Vertrauens gewürdigt. Liszt spricht in seinem Werk über diese Zurückhaltung, dieses Verbergen des Inneren, dies aalglatte Entschlüpfen bei jedem Versuch, an den inneren Menschen zu kommen, in ausführlicher Weise und zieht zur Erklärung den slavischen Nationalcharakter hinzu, die Neigung der Polen bei grösster Liebenswürdigkeit und Glattheit der Manieren nach aussen hin doch das wahre Gefühl zu verstecken, gewissermassen immer eine freundliche Maske aufzusetzen.

Was nun die musikalischen Ereignisse dieser Zeit betrifft, so sind vor allem die beiden Konzerte Fields in Paris zu nennen im Dezbr. 1832 und Februar 1833. Der Bericht in der „Allgem. musikal. Zeitung“ (3. April 1833) und Fétis Kritik in der „Revue musicale“ (29. Dezbr. 1832) geben Nachricht von dem ausserordentlichen Beifall, der Fields Spiel gezollt wurde. Besonders wurde sein nuancenreicher Anschlag, der schöne singende Ton, die Grazie



seines Spiels, der Schliff seiner Technik gerühmt, obschon er sich an Kraft und Glanz der Virtuosität mit den Pianisten der neueren Schule nicht messen konnte. Aber gerade mit Chopins Spielart hatte die Fields wohl mancherlei Berührungspunkte, wie auch die Fieldschen Kompositionen auf Chopin unverkennbar gewirkt haben, wenngleich Chopin in jeder Beziehung weit über Field hinausging. Die beiden kamen auch persönlich in Berührung. Viel zitiert wird Fields Ausspruch über Chopins „talent de chambre de malade." Wie viel daran wahr oder erfunden ist, lässt sich nicht kontrolieren. Sicher dagegen ist die durch die neue Briefsammlung zum ersten Male mitgeteilte Tatsache, dass Chopin anerkennende Aeusserungen Fields über sein Spiel nach Hause mitteilte. In einem Brief vom Septbr. 1832 schreibt der Vater:

„L'étonnement de Meierberg (sic!) a dû te faire plaisir ainsi que l'approbation de Field, que tu désirais si ardemment connaître."

Derselbe Brief spricht von Chopins „projet d'aller au printemps prochain en Angleterre", worüber bis jetzt nichts bekannt war.

In die gleiche Zeit fällt Chopins erste Bekanntschaft mit Berlioz.

Dieser war Ende 1832 aus Italien heimgekehrt. Am 12. Dezember 1832 veranstaltete er im Conservatoire ein Konzert, in dem er die (schon 1830 zum 1. Male aufgeführte) epochemachende Sinfonie fantastique und die Fortsetzung dieses Werkes: „Lelio où le retour à la vie" vorführte. Wahrscheinlich war es Berlioz's glühender Bewunderer, Liszt, der die Bekanntschaft mit Chopin vermittelte. Das schon erwähnte Konzert zum Besten von Berlioz's Verlobter, Miss Smithson, in dem Liszt und Chopins mitwirkten, fällt in diese Zeit. Berlioz blieb zeitlebens ein Bewunderer Chopin und hat an mehreren Stellen seiner Mémoires Chopins mit warmen Worten gedacht. Chopin dagegen verkehrte zwar mit Berlioz[31]), hatte aber, besonders in späteren Jahren von ihm als Künstler keine sehr hohe Meinung. Chopin äusserte zu seinem Freund Franchomme[32]), er hätte von Berlioz mehr erwartet, die Musik von Berlioz sei derart, dass man berechtigt sei, ihm die Freundschaft zu kündigen.

Im Frühling 1834 reiste Chopin mit Ferdinand Hiller zum niederrheinischen Musikfest nach Aachen. Unter der Leitung von Ferdinand Ries sollten dort zur Aufführung kommen: Händels Deborah, Mozarts Jupiter-Symphonie und Teile der neunten Symphonie von Beethoven. Hiller war an den Veranstaltungen beteiligt, in sofern er zu dem Händelschen Oratorium Begleitstimmen hinzugefügt und den Text ins Deutsche übersetzt hatte.

Für das Ansehen, das Chopin schon damals genoss, spricht es, dass der Verleger Schlesinger ihm für seinen Es-dur-Walzer (op. 18) 500 Fr. bezahlte — Chopin war beim Antritt der Reise in Geldverlegenheit und half sich durch den Verkauf des Walzers.[33]) Ein Brief Mendelssohns (23. Mai 1834), der auch in Aachen war, gibt Auskunft über den Aufenthalt dort. Mendelssohn schildert die Begegnung mit Hiller und Chopin, spricht von Chopins herrlichem Klavierspiel, von den neuartigen Klangeffekten, die er der Klaviatur entlockt, tadelt aber eine gewisse „Verzweiflungssucht und Leidenschaftssucherei" in Chopins Kompositionen.

Mendelssohn, Hiller und Chopin fuhren von Aachen aus zusammen nach Düsseldorf. Mit dem Akademiedirektor Schadow verbrachten sie dort einen angenehmen Tag. Hiller berichtet, wie Schadow gleich einem Propheten inmitten seiner Jüngerschar einherschritt und Ehrfurcht um sich her verbreitete (die Maler Lessing, Alfr. Rethel, Hildebrandt, Bendemann u. a. waren damals unter seinen

Schülern), wie Chopin anscheinend ganz schüchtern mitging; wie die ganze Gesellschaft erstaunt aufhorchte, als Chopin Abends in Schadows Haus nach Hiller und Mendelssohn ans Klavier ging und nun in seiner Sprache redete. Am folgenden Tag fuhren die drei zusammen nach Köln, auf der Rheinbrücke nahm Mendelssohn Abschied, Chopin und Hiller fuhren nach Koblenz weiter.

Aus dem Jahre 1834 ist erwähnenswert die Ankunft von Chopins Jugendfreund, dem Arzt Dr. Johann Matuszynski. Er war einer der wenigen, denen Chopin rückhaltloses Vertrauen schenkte. Rue Chaussée d'Antin No. 5 bezogen die Freunde eine gemeinsame Wohnung. Die Korrespondenz dieses Jahres wirft einige interessante Lichter auf Chopin. Schon vor Jahren hatte Elsner Chopin zu einer Oper gedrängt, er wiederholte jetzt (September 1834) seine Aufforderung:

„Alles, was ich über meinen lieben Friedrich höre und lese, erfüllt mein Herz mit Freude; aber verzeihe meine Aufrichtigkeit: bis jetzt ist mir alles noch nicht genug, mir, der ich Dein wenig verdienstvoller, aber glücklicher Lehrer der Harmonie und des Kontrapunkts war und einer Deiner besten Freunde und Verehrer bleiben werde. Während ich noch lebe in hoc lacrimarum valle, möchte ich noch die Aufführung Deiner Oper erleben.“


Ferdinand Hiller.

Nach Karasowskis Mitteilung soll Chopin infolge dieses Briefes eine zeitlang sich mit dem Projekt einer Oper getragen haben. Beglaubigte Nachrichten darüber fehlen. Dagegen fehlt es nicht an glaubwürdigen Mitteilungen, dass Chopin bald in Erkenntnis seiner Mission sich aller Opernpläne entschlug. Nach einer Erzählung von Chopins Schüler Mathias (von Niecks mitgeteilt) hat Chopin einmal dem Grafen Perthuis auf dessen Frage: Chopin, avec vos idées admirables pourquoi ne nous faites-vous pas un opéra? das Folgende geantwortet:

„Ah, monsieur le comte, laissez-moi ne faire que de la musique de piano; pour faire des opéras je ne suis pas assez savant.“

Mit dem Dichter Mieckiwicz soll es über die Opernfrage zu erregtem Disput gekommen sein. Schliesslich möge man sich daran erinnern, was Chopin im Jahre 1831 selbst an Elsner über die Opernkomposition schrieb. Es hat wenig Komponisten gegeben, die in der Produktion so viel Selbsterkenntnis und Selbstkritik entwickelten wie Chopin. Zeitlebens blieb er auf dem ihm heimischen Gebiete der Klaviermusik, immer genügte es ihm, ein kleineres Gebiet unumschränkt zu beherrschen. In diesen Septembertagen erhielt Chopin von Hause schlimme Nachrichten. In No. 9 der neuen Briefsammlung berichtet Louise, dass Michel Skarbek, zu dem die Chopins seit vielen Jahren in freundschaftlichen Beziehungen gewesen waren, gestorben sei und sein ganzes Vermögen einem jungen Taugenichts vermacht hatte. Nicolaus Chopin hatte Skarbek 20000 fl. geliehen und fürchtete nun, das Geld zu verlieren, da er nicht genügende „documents“ über die Schuld besass. Die Verhältnisse im Vaterhause waren also keineswegs so günstig, wie oft angenommen wurde, und des Vaters „refrain“: „mettre quelques sous de côté“ war von Chopin nicht auf die leichte Schulter zu nehmen. In einem Briefe des Vaters vom April 1834 wird auch die ohnedies nicht glaubwürdige Behauptung bestritten, dass Chopin

der Verfasser des mit Chopin unterzeichneten Briefes sei, den Rellstab, der Berliner Kritiker, nach seiner allerdings ungerecht scharfen Kritik der ersten Pariser Publikationen erhalten hatte. Er ist in Rellstabs Zeitschrift „Iris" (1834, No. 5)[83a]) abgedruckt. Rellstab wird darin unsanft angefasst. Rellstab druckte den Brief mit der Aufforderung, Chopin möge mitteilen, ob er der Verfasser sei oder nicht. Der Brief ist ein Zeichen dafür, dass Chopin in Deutschland schon eifrige Vorfechter hatte. Chopin verschmähte es, darauf zu antworten, so dass mancher vielleicht in seinem Schweigen ein Zugeständnis der Verfasserschaft sehen konnte. Chopins Vater jedoch schreibt darüber: „Il parait que ces messieurs ignorent que tu as reçu une bonne éducation". Isabella schreibt mit grosser Freude über die Replik eines gewissen Kallert auf Rellstabs Kritik. Sie berichtet auch, dass sie des Bruders Kompositionen tüchtig studiere, insbesondere das op. 12. Beide Schwestern spielten Klavier.

In der Saison 1834—35 spielte Chopin häufiger öffentlich als jemals vor oder nachher. In Berlioz's drittem Konzert im Conservatoire, am 7. Dezember 1834 spielte er eine Andante mit Orchester, wahrscheinlich das Larghetto aus dem F-moll Konzert. Nach Liszt's Mitteilung an Niecks war Chopin sehr verletzt durch die kühle Aufnahme von Seiten des Publikums. In demselben Konzert führte Berlioz seine Harold Symphonie, die Vehmrichter- und Lear-Ouvertüre auf. Am 25. Dezember wirkte Chopin neben Liszt, dem Violinisten Ernst u. a. in einem Konzert des Theoretikers Dr. Stoepel mit. Liszt und Chopin spielten Moscheles „Grand duo à quatre mains" und ein Stück für 2 Klaviere von Liszt, wahrscheinlich das verloren gegangene Duo über ein Thema von Mendelssohn, das im Jahre 1834 komponiert wurde. In einem Konzert im Pleyel Saal (22. März 1835) trat Chopin mit Herz, Osborne, Hiller, Reicha, Stamati, den Damen Lambert und Leroy auf. Wichtiger war das Konzert in der italienischen Oper, das wahrscheinlich am 5. April 1835 stattfand, zum Besten der polnischen Flüchtlinge. Chopin spielte sein E-moll Konzert, ausserdem mit Liszt ein Stück für 2 Klaviere von Hiller. Der Tenorist Nourr sang, von Liszt begleitet, Schubert'sche Lieder, das Orchester unter Habeneck's Leitung spielte die Ouvertüren zu Oberon und Wilhelm Tell. Der Violinist Ernst, die Sängerin Falcon und andere jetzt kaum bekannte Künstler wirkten auch mit. Die Verständnislosigkeit des Publikums besonders bei dieser Gelegenheit soll Chopin so aufgebracht haben, dass er später nur selten, mit Widerstreben in öffentlichen Konzerten spielte. Liszt teilt folgenden Ausspruch Chopins mit:

„Ich bin nicht dazu geschaffen, Konzerte zu geben: die Menge ängstigt mich, ihr Athem lähmt mich, ihre neugierigen Blicke sind mir peinlich, vor den unbekannten Gesichtern verstumme ich."

Weniger bunt zusammengewürfelt ist das Programm des einzigen Konservatoriums-Konzertes (vom 26. April 1835) in dem Chopin spielte:

1) Pastoral-Symphonie von Beethoven. 2) Schubert's Erlkönig, gesungen von Nourrit. 3) Scherzo aus der 9. Symphonie von Beethoven. 4) Polonaise precedée d'un andante spianato von Chopin. 5) Scene von Beethoven (wahrscheinlich: „Ah perfido", gesungen von Mlle. Falcon). 6) Schlusssatz der C-moll-Symphonie von Beethoven. Im vorhergehenden Konservatoriumskonzert hatte Liszt Weber's Klavierstück gespielt. Musikalische Ereignisse von Wichtigkeit waren in dieser Saison ausserdem die Erstaufführungen von Halévy's „Jüdin", Auber's „Das eherne Pferd" und Bellini's „I Puritani". Besonders die letzt-

genannte Oper wird Chopin's Interesse zweifellos in hohem Masse erregt haben. Er war mit Bellini gut bekannt, und hatte für dessen Person und Musik viel übrig. Bellini's Norma machte, wie Hiller erzählt, auf Chopin einen ausserordentlich tiefen Eindruck. Es mag dies seltsam erscheinen; doch möge man daneben halten, dass auch Schopenhauer, der eine tiefe Einsicht in das Wesen der Musik hatte, Norma für ein Meisterwerk der Opernliteratur erklärte. Chopin hatte schon von Warschau her eine Vorliebe für die italienische Oper, wie überhaupt in Russland und Polen bis auf den heutigen Tag der Geschmack an der italienischen Oper dieser Epoche nicht verschwunden ist. Zudem mögen auch persönliche und künstlerische Berührungspunkte zwischen ihm und Bellini vorhanden gewesen sein. Die süsse italienische Kantilene spielt auch in Chopin's Werken eine nicht unerhebliche Rolle. Schliesslich ist zu bedenken, dass Bellini als junger Mann von kaum 33 Jahren starb (24. September 1835), und dass er im persönlichen Umgang eine Künstlerpersönlichkeit sein mochte, deren Reiz uns verschlossen ist, da wir nur die flüchtigen Arbeiten seiner Jugend kennen und kaum ermessen, was seiner unbestreitbar glänzenden Begabung bei fortschreitender Entwickelung hätte gelingen können. Das mag aber Chopin im täglichen Umgang wohl gesehen haben.[34]) In seinem „Künstlerleben“ betitelten Buch, erzählt Hiller interessante Züge von Bellini, die dem Künstler in ihm sehr sympathisch erscheinen lassen. Aus der neuen Briefsammlung verdienen einige kleine Züge Mitteilung. Am 9. Februar 1835 warnt der Vater Chopin vor den Verlegern, über die sich Chopin seiner Gewohnheit gemäss beklagt hatte. Eine kleine Idylle aus dem Vaterhause entwirft Louise:



Bellini.

„Ich wünschte Du könntest bei einem unserer Hauskonzerte zugegen sein. Zywny am Klavier muss die Palme zuerkannt werden. . . . Papa spielt die erste Geige, Barcinski (später Gatte von Isabella) die zweite; die Grossmama singt, und der kleine (Louise's Söhnchen) schlägt mit den Händen den Takt.“

Ferner heisst es:

„Deine Mazurka, in der es im dritten Teil bum, bum, bum geht (wahrscheinlich op. 17, No. 1), ist auf einem Ball bei den Zamoyskis den ganzen Abend lang in einem fort gespielt worden. (N. B. es scheint, dass sie hier Furore macht, besonders im Varietétheater vom ganzen Orchester gespielt). Was sagst Du dazu, Dich so profaniert zu sehen, denn diese Mazurka ist im Grunde genommen doch mehr für das Ohr, als zum Tanzen gemacht . . . . man kann sie jetzt überall hier hören, sie ist allgemein in der Mode. Sage mir doch, ob Du dabei einen Tanz im Sinne gehabt hast.“



Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Ferner wird von den Geschenken gesprochen, die Chopin nach Hause gesandt hatte, besonders von dem Ring für die Mutter. Auch in dieser Hinsicht war Chopin immer freigebig. Er sandte bis zu seinem Tode immerwährend zahlreiche Geschenke nach Haus, oft kostbare Gegenstände. Gelegentlich (z. B. neue Briefsammlung No. 7, 12. Dezember 1845) erfahren wir interessante Einzelheiten. Chopin schreibt:

„Ich sende Euch zwei Bücher, das alte und neue Testament, mit englischen Gravüren (nach Raphael, Rubens, Le Poussin) für Luise und Isabella . . . . . Für Anton (den Schwager), der

keine Kinder hat, habe ich ein kleines Bändchen mit Zeichnungen von Gavarni bestimmt: dessins des enfants terribles . . . für Calasante (Jedrzejewicz, seinen andern Schwager) sind die Sprichwörter mit Illustrationen von Grandville". Die Mutter schreibt 1845: „Ich danke Dir für alle die Geschenke, die Du mir bei jeder Gelegenheit sendest."

In den Briefen von 1834 und 35 ist wiederholt die Rede von Chopins drittem Konzert. Damit ist wahrscheinlich das später als op. 46 veröffentlichte Allegro de concert gemeint. Niecks vermutet, dass ein geplantes Konzert für 2 Klaviere vom Jahre 1830 den Keim des op. 46 enthalte, ohne jedoch diese Vermutung im geringsten stützen zu können. Sicher ist es jedoch durch die vorliegende Briefstelle bezeugt, dass Chopin in den Jahren 1834 und 35 mit dem Stück beschäftigt war.

Die Jahre von ungefähr 1833—35 scheinen für Chopin die glücklichsten gewesen zu sein. Er hatte eine grosse Position errungen, stand als Komponist wie als Pianist an erster Stelle, freute sich seines Lebens. Seine pekuniären Verhältnisse waren gut, Liebesschmerzen drückten ihn nicht bis zu seinem missglückten Heiratsplan im Jahre 1836, auch seine Gesundheit scheint sich gebessert zu haben. Wenigstens erfahren wir keine Klagen und zwei Zeugnisse sprechen für die Annahme. Ein Landsmann, Orlowski, schrieb 1834 nach Hause:

„Chopin ist gesund und kräftig; er verdreht allen Französinnen die Köpfe, und die Männer sind eifersüchtig auf ihn. Er ist jetzt in der Mode und sehr bald wird die feine Welt Handschuhe à la Chopin tragen. Nur die Sehnsucht nach dem Vaterland verzehrt ihn".

Ähnlich schreibt Chopins intimer Freund, Johann Matuszynski, 1834, der mit Chopin zusammenwohnte, der ihn also täglich beobachten konnte und als Arzt wohl einen Blick für das Krankhafte gehabt hätte:

„Er ist stark und gross geworden, kaum habe ich ihn wiedererkannt".

Wenn Orlowski von Chopins Sehnsucht nach dem Vaterlande spricht, so ist das nicht als Phrase aufzufassen. Von jeher war den Polen ein sehr starkes Nationalgefühl eigen. Aber gerade in jenen Jahren, als Polen den letzten Rest der Unabhängigkeit verloren hatte, nach der Niederwerfung des polnischen Aufstandes durch Russland, war bei der polnischen Jugend das Heimatsgefühl noch gesteigert. Auch Chopin war ein glühender Patriot.

Während der ganzen Pariser Zeit, fast 20 Jahre lang, blieb er im regsten Verkehr mit seinen Landsleuten. Er wurde Mitglied des polnischen Klubs in Paris, der polnischen literarhistorischen Gesellschaft, hörte später die Vorträge seines berühmten Landsmannes Mickiewicz über slavische Literatur am Collège de France.[35]) Zu Gunsten der Emigranten verwendete er die Einkünfte so manchen Konzerts. Auch fern vom Vaterlande blieb er immer ein Pole, naturalisierte er sich nicht, wie man es bei Ansiedlern im fremden Lande so oft findet. Merkwürdig ist der Zusammenhang zwischen Chopins Werken und den Arbeiten der polnischen Dichter. Man versteht Chopin besser, wenn man kennt, was die Mickiewicz, Slowacki, Ujejski und andere Romantiker geschrieben haben. So isoliert Chopin als Musiker auch steht, geistig ist er ein Genosse der polnischen Romantiker, möchte man ihn fast ihrer Schule zurechnen. Das grosse Thema für sie alle war die Trauer um das Vaterland. Das nationale Gefühl zieht sich durch fast alle Kompositionen Chopins, nicht nur diejenigen, in denen er ostentativ als Pole auftritt, wie die Polonaisen und Mazurkas. Die geistige Gemeinschaft geht noch weiter. Chopin ist durch Dichtungen von Mickiewicz, Slowacki und anderen zu manch einem bedeutenden Werk angeregt

worden. Es lassen sich die merkwürdigsten Parallelen ziehen zwischen gewissen Stücken Chopins und den Dichtungen der ihm befreundeten Literaten, Uebereinstimmungen, die ganz unabhängig von einander, ganz unbewusst entstanden waren, und die nur erklärlich sind durch nahe geistige Verwandtschaften — ähnliche Empfindungen fanden ähnlichen Ausdruck, korrespondierende Gestaltung.

Was Chopins Kompositionstätigkeit während der ersten Pariser Zeit betrifft, so lässt sich im einzelnen nicht viel bestimmtes darüber sagen. In den erhaltenen Briefen ist von Kompositionen nicht viel die Rede. Nur einmal (neue Briefsammlung, 10. Septbr. 1832) erfahren wir von einer nicht näher bezeichneten Polonaise und Mazurka, die er nach Warschau sendete mit einem Brief an seinen Schwager Jedrzeiewicz, in dem er seinem Bedauern Ausdruck gibt, dass er bei der bevorstehenden Hochzeit seiner Schwester Louise mit Jedrzeiewicz nicht anwesend sein könne. Der Zeitraum Ende 1832 und das Jahr 1833 bildet jedoch in seiner Komponistenlaufbahn äusserlich einen Abschnitt. Erst von dieser Zeit an wurde er weiteren Kreisen als Komponist bekannt. Um ein richtiges Urteil zu gewinnen, ist es nötig, sich daran zu erinnern, was bis jetzt nicht allgemein bekannt war, dass eine grosse Reihe erst später veröffentlichter Kompositionen schon vor der Ankunft in Paris entstanden war. Als 21 jähriger hatte Chopin 1831 schon geschrieben die Konzerte op. 11 und 22, die Konzertstücke op. 2, 13, 14. Aber auch die Mazurkas op. 6, 7 und 17, die Nocturnes op. 9 und die ersten zwei aus op. 15, der Walzer op. 18, das H-moll-Scherzo op. 20, die erste Ballade op. 23, eine Reihe der Etüden, einige Préludes u. a. existierten schon. Wenige Komponisten konnten im Alter von 21 Jahren eine solche Reihe bedeutender Kompositionen aufweisen, höchstens Mozart, Schubert und Mendelssohn kämen vergleichsweise in Betracht.



Hector Berlioz.

Seit der Veröffentlichung einiger Jugendkompositionen in Warschau und des op. 2 in Wien (1830) war nichts von ihm erschienen. Im Dezember 1832 beginnt die Reihe der Publikationen, die bis in die Mitte der vierziger Jahre ziemlich stetig fortgeführt werden. Die Quatre mazurkas op. 6 (der Gräfin Pauline Plater gewidmet) und die Cinq Mazurkas op. 7 (einem Herrn Johns gewidmet) erschienen in diesem Monat. Im Jahre 1833 wurde eine stattliche Anzahl von Kompositionen gedruckt, nämlich: op. 9, Trois Nocturnes (Mme. Camilla Pleyel gewidmet), op. 8, Premier Trio (dem Fürsten Anton Radziwill gewidmet), op. 10, Douze Grandes Etudes (Franz Liszt gewidmet), op. 11, Grand Concerto in E-moll (Kalkbrenner gewidmet), op. 12, Variations brillantes, B-dur (der Mlle. Emma Horsford gewidmet). Ein sicheres Entstehungsdatum lässt sich für op. 12 angeben. Es muss in der 2. Hälfte des Jahres 1833 entstanden sein, denn Herolds Oper „Ludovic“, der das Thema entnommen ist, wurde am 16. Mai 1833 zum ersten Male aufgeführt. Diese Variationen sind eigentlich den frühen Kompositionen Chopins viel näher verwandt als man der Zeit ihrer Entstehung nach erwartet hätte. Sie sind elegante Salonmusik,

freilich im Einzelnen von solcher Feinheit, wie sie eben nur Chopin bieten konnte. Schumann bespricht sie zusammen mit einer Menge Variationen von Osborne, Kalkbrenner, Döhler, Schunke, Nowakowsky. Er sagt:

„Sie gehören sämtlich dem Salon oder dem Konzertsaal an und halten sich, das letzte Heft ausgenommen (Chopin), von aller poetischen Sphäre weit entfernt. Denn auch in diesem Genre muss Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem grossen Schauspieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend, vom Publikum jubelnd empfangen wurde, kann er seinen hohen Geist in keiner Lage verleugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt sich, noch so spröde, seiner Meisterhand. Im übrigen versteht sich, dass die Variationen, zu seinen Originalwerken genommen, in keinen Anschlag gebracht werden können."

Ein besonders hübscher Einfall ist die zweite Variation, ein prickelndes Scherzo von merkwürdig graziöser, liebenswürdig koketter Rythmik. Man beachte auch das schmachtende dolcissimo am Schluss der Variation.*)

Im Jahre 1834 erschienen: op. 15, 3 Nocturnes (Ferd. Hiller gewidmet); op. 16 Rondeau (an Chopins Schülerin Caroline Hoffmann**), sie war schwer leidend und starb 1834; es ging das Gerücht, dass hoffnungslose Liebe zu Chopin ihren Tod beschleunigt habe); op. 17, 4 Mazurkas (an Mme. Lina Freppa, eine italienische Dame, bei der Chopin verkehrte; Hiller beschreibt in seinem „Künstlerleben" einen fröhlichen Abend, den er mit Chopin und Bellini bei ihr verbracht hatte); op. 14 Krakowiak, grand Rondeau de Concert (an die Fürstin Adam Czartoryska); op. 18 Grande Valse brillante (an Mlle. Laura Hosford) und op. 19 Boléro (an die Comtesse de Flahault).

Der Boléro op. 19 und das Rondo op. 15 gehören dem Stil nach mit den Variationen op. 12 zusammen. Der Boléro zeigt mancherlei Anklänge an die Konzerte und mag gleichzeitig mit ihnen entstanden sein. Er gehört nicht gerade zu Chopins bedeutenden Werken, ist aber ein farbenreiches Stück. Schumann spricht davon in einer witzigen und phantasievollen Kritik: Bericht an Jeanquirit in Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redakteur *:

„. . . . Frl. Beda fängt soeben den Boléro an . . . Du kennst diese zarte, liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung."

Weniger wertvoll ist das Rondo op. 16. Die langsame Einleitung ist ganz und gar nicht Chopinsch. Das sehr weitläufige Es-dur-Rondo enthält gewiss eine Menge schöner Stellen, aber nichts, das man nicht an anderem Ort bei Chopin viel interessanter und kunstvoller ausgeführt finden könnte.

Im Sommer 1835 kam Chopin wieder durch Deutschland, um mit seinen Eltern in Karlsbad zusammen zu treffen, wo der Vater die Kur gebrauchte. No. 2 der neuen Briefsammlung (16. August 1835) von Nicolaus und Frédéric Chopin gemeinsam in Karlsbad geschrieben, bezeugt die Freude über das Wiedersehen, gibt jedoch keine nennenswerten Nachrichten inbetreff des Aufenthalts. In einem späteren Brief Chopins (No. 13 der neuen Sammlung, Edinburgh 19. August 1848) wird auch ein Aufenthalt in Tetschen erwähnt, von dem die Biographen bisher nichts wussten. Er muss in das Jahr 1835 fallen, während der Rückreise von Karlsbad. Der Weg Chopins führte zunächst nach Dresden. Dort traf er mit der Familie Wodzinski zusammen, die schon von Warschau

*) Die Mazurkas op. 6 und 7, die Nocturnen op. 9 und Etuden op. 10 sollen an anderer Stelle im Zusammenhang mit den anderen Stücken ihres Genre behandelt werden, wie auch op. 15, 17, 18.

her zu seinem vertrauteren Freundeskreise gehörte. An diese Zusammenkunft schliesst sich eine Liebesaffaire Chopins, den Maria Wodzinska um diese Zeit vollständig gefangen genommen hatte. Ueber diese Angelegenheit wussten die Biographen bisher nur unbestimmtes mitzuteilen. Die neue Briefsammlung jedoch, wie auch neuere Forschungen polnischer Schriftsteller klären den Sachverhalt fast vollständig. Da die entscheidende Wendung in der Sache erst ein Jahr später eintrat, so sei erst später im Zusammenhange davon gesprochen. Von Dresden aus machte Chopin einen kurzen Besuch in Leipzig (Anfang Oktober 1835). Ueber den Leipziger Aufenthalt gibt es einen Bericht des Klavierpädagogen E. F. Wenzel[87]), der als Schüler Wiecks mit Chopin in Berührung kam. Friedrich Wieck, der Vater der damals berühmtesten Pianistin Clara Wieck, der spätere Schwiegervater Robert Schumanns, hatte sich um die Verbreitung der Chopinschen Kompositionen grosse Verdienste erworben. Aus Schumanns Lebensgeschichte ist dieser ebenso hervorragende Pädagoge wie schrullige Kauz zur Genüge bekannt. Er war beleidigt, dass Chopin ihn nicht als ersten besucht hatte, und als nun Mendelssohn mit Chopin zu ihm kam, versteckte er sich im Nebenzimmer, ohne Chopin zu begrüssen. Chopin traf in Wiecks Wohnung Clara Wieck, Robert Schumann und einige Schüler Wiecks an. Hauptsächlich war ihm an der Bekanntschaft mit Clara gelegen. Sie spielte ihm unter anderem Schumanns gerade vollendete Fis-moll-Sonate (op. 11) vor. Chopin spielte sein Es-dur-Nocturne op. 9, No. 2 zum allgemeinen Entzücken der Zuhörerschaft; dabei konnte Wieck es sich nicht versagen, zu horchen und durch die ein wenig geöffnete Tür hindurchzublicken.



Friedrich Wieck.
Nach einem Stich von A. Weger, im Besitze des Fr. Nic. Manskopfschen Musikhistorischen Museums in Frankfurt a. M.

Was die Leipziger Zuhörer, sicherlich kompetente Beurteiler, über Chopins Spiel mitteilen, ist von grösstem Interesse. Mendelssohn schreibt am 6. Oktober 1835 einen langen Brief unter dem Eindruck von Chopins pianistischen Leistungen. Er nennt Chopin einen vollendeten Virtuosen, drückt seine Freude darüber aus, dass er endlich einmal einen grossen Könner gefunden habe, jemanden, der eine ausgesprochene Richtung habe, erzählt von dem Erstaunen der Leipziger, als Chopin sich beim Spiel seiner Etüden und seines Konzerts wie ein Wirbelwind gehen liess, spricht von dem bezaubernden Eindruck, den Chopin auf ihn gemacht habe. Seiner Schwester Fanny, die Chopin kurz vorher in Marienbad gehört hatte, hält er vor, dass sie Chopin nicht genügend würdige.[88])

Auch Robert Schumann hat sich mehreremal über Chopins Spiel geäussert, einmal am 6. Oktober 1835 ganz kurz in der Neuen Zeitschrift für Musik, wo er von Chopins Spiel sagt, es sei einzig wie seine Kompositionen, viel ausführlicher bei einer Besprechung der Etüden op. 25 im Jahre 1837:

„Wie durfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet, wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiss es? So oft er sich aber zeigte, wars dasselbe tiefdunkle Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, dass ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etüden kommt es mir sehr zustatten, dass ich sie meist von Chopin selbst gehört,

und „sehr à la Chopin spielt er selbige" flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand des Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, dass immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, und man hat ungefähr ein Bild seines Spiels. Kein Wunder aber, dass uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor allem die erste in As-dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As-dur Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in grossen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wirds einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traume gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden liess sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur anderen in F-moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich einem seine Eigentümlichkeit unvergesslich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe . . . ."

Noch einmal sei Schumann zitiert. In einer fingierten Unterhaltung mit seiner Tänzerin auf dem „kunsthistorischen Ball beim Redakteur" kommt die Rede auf Chopin.

„Und Sie kennen Ihn?" „Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?" Ihre Gestalt ward immer hehrer. „Und haben ihn sprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, dass es schon ein unvergesslich Bild gäb, ihn wie einen träumenden Seher am Klavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schluss jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Klaviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, — schmiegt sie sich immer ängstlich-freudiger an mich und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich Dich, aber in dieser Minute wahrhaft stark."

In Leipzig spielte Chopin auch im Hause der Frau Henriette Voigt, der Freundin Mendelssohns und Schumanns, der Schumann nach ihrem Tode (1839) einen schönen Nachruf widmete. Er teilt darin auch Fragmente aus ihren Tagebüchern mit, deren eines hier zitiert sein möge, obschon es erst nach Chopins zweitem Besuch im folgenden Jahre geschrieben ist, am 13. September 1836:

„Gestern war Chopin hier und spielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantasie und neue Etüden von sich — interessanter Mensch — noch interessanteres Spiel — es griff mich seltsam an. Die Ueberreizung seiner phantastischen Art und Weise teilt sich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Atem an mich. Bewundernswert ist die Leichtigkeit, mit der diese samtenen Finger über die Tasten gleiten, fliehen, möchte ich sagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht leugnen, auf eine Weise, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war seine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen wie im Spiel zeigte."

Auf der Rückreise nach Paris, im Oktober 1835, nahm Chopin kurzen Aufenthalt in Heidelberg. Dort besuchte er die Familie seines Schülers Adolf Guttmann, der bis zu Chopins Lebensende um ihn war, und von dem als einem Lieblingsschüler Chopins später noch oft die Rede sein wird. Schriftliche Mitteilungen einer Schwester Guttmanns, die damals als Kind im väterlichen Hause Chopin sah, bezeugen den ausserordentlichen Eindruck, den Chopins Persönlichkeit auf den Vater wie die Schwestern Guttmanns machte. Der Vater behandelte Chopin nicht wie einen Prinz oder König, sondern wie ein diesen überlegenes Wesen. Die Kinder hielten den Eindruck einer unvergleichlichen Lichtgestalt, einer verklärten poetischen Erscheinung noch Jahrzehnte später fest.[39])

Gegen Mitte Oktober war Chopin wieder in Paris. In der Gazette musicale vom 18. Oktober 1835 wird von seiner Rückkehr gesprochen.

Die Saison 1835/36 verbrachte Chopin in Paris. Ereignisse von besonderer Bedeutung für ihn werden nicht gemeldet. In öffentlichen Konzerten spielte er nicht. Doch ist gerade diese Saison wegen einer Anzahl musikalischer Ereignisse von Bedeutung. Am 29. Februar 1836 fand die erste Aufführung von Meyerbeers Hugenotten mit ungeheuerem Erfolg statt. Ueber Chopins Beziehungen zu Meyerbeer wird berichtet, das Chopin sich aus Meyerbeers Musik nicht viel machte, aber doch gern mit Meyerbeer verkehrte[40], obschon er sonst zu Juden wenig Zuneigung hatte.



Robert Schumann.

Einmal fand zwischen beiden ein heftiger Auftritt statt. Lenz erzählt aus den vierziger Jahren[41]), dass Meyerbeer einmal eintrat, als er (Lenz) bei Chopin Unterricht hatte. Er spielte die C-dur-Mazurka op. 33: Das ist $^2/_4$ Takt, sagte Meyerbeer. Es ist $^3/_4$, erwiderte Chopin, liess das Stück wiederholen und schlug mit dem Bleistift Takt dazu. Meyerbeer blieb bei $^2/_4$. Chopin rief ärgerlich $^3/_4$. Geben Sie mir das Stück als Ballett für meine neue Oper, sagte Meyerbeer, dann werde ich es beweisen. Nun wurde Chopin wütend, spielte die Mazurka selbst mehreremal, stampfte mit dem Fuss den Takt und schrie 1, 2, 3. Meyerbeer war nicht zu überzeugen. Chopin geriet vor Wut ausser sich, die beiden gingen im Zorn auseinander.

Solche Ausbrüche des Zorns kamen bei Chopin, der das äussere Dekorum für gewöhnlich sorgsam wahrte, selten vor. Man muss sich wundern, dass sie bei einer so leidenschaftlichen Natur so selten waren. Chopin hatte jedoch ein anderes Ventil zum Entladen seines Missvergnügens: seine Spottsucht, einen feinen Sarkasmus. Liszt nennt ihn: einen feinen „connoisseur en raillerie“ und einen geistreichen Spötter; ein ander Mal spricht er von ihm als „ombrageux“, und auch Marmontel bezeichnet Chopin als „tempérament sauvage.“[42])



Clara Wieck.

Andere Ereignisse der Saison, die Chopin sicherlich interessiert haben, waren die Konzerte zweier polnischer Künstler, des Violinisten Lipinski und des Xylophon-Virtuosen Gusikow, den sogar Mendelssohn schätzte. Beide spielten mit sehr grossem Erfolg. Noch grösseres Aufsehen erregten die Konzerte des Klaviervirtuosen Sigismund Thalberg. Thalberg war der Mann des Tages. Sein Spiel erregte solche Begeisterung, dass sogar Liszt, der damals mit der Comtesse d'Agoult in der Schweiz weilte, um seinen Ruf besorgt war, wie es scheint. Um Thalberg zu hören, kehrte er im April 1836 nach Paris zurück, gerade einen Tag nachdem Thalberg abgereist war. Nun gab Liszt mit enormem

Erfolg seine Konzerte und es bildeten sich zwei Parteien im Publikum für Liszt und für Thalberg. Im Dezember 1836 hatten die Pariser den Genuss, die beiden Rivalen in einem Konzert zu hören zum Besten der italienischen Armen in den Salons der Fürstin Belgiojoso. Kurze Zeit darauf, im Jahre 1837, erschien in der „Gazette Musicale“ eine Besprechung der Kompositionen Thalbergs aus Liszts Feder, die Liszt allerdings keine grosse Ehre macht. Persönliche Invektive über die sachliche Kritik hinaus zeigt, wie sehr Liszt in Thalberg einen gefährlichen Rivalen sah. Schumann schätzte den Pianisten Thalberg ungemein hoch[43]), Chopin allerdings hatte eine recht geringe Meinung von Thalberg.[44]) Es ist aber auch hier daran zu erinnern, dass Chopins Meinung über andere Musiker von ganz absonderlicher Art war, rein subjektiv aus Sympathie oder Antipathie entsprang, und nur mit Vorsicht als objektives, sachliches Urteil aufgenommen werden darf. Allenfalls kann man bei Chopins Lieblingen sehen, warum sie bevorzugt sind, aber schwerlich bei allen, die er ablehnte, den Anlass des Missfallens ergründen. Der persönliche Verkehr zwischen Thalberg und Chopin war kaum mehr als oberflächlich.

Aus der neuen Briefsammlung seien ein paar auf den Winter 1835—36 bezügliche Stellen hier erwähnt. In einem Brief der Schwestern vom 15. Dezbr. 1835 ist die Rede von einem enragierten Bewunderer Chopins in Warschau (dem Bruder eines gewissen Brykczynski), dem Louise ein Autograph Chopins geschenkt habe: „etwas gutes . . . ein Lied: das kleine Pferd.“

Es ist damit eins der polnischen Lieder gemeint, von denen Chopin eine ganze Anzahl im Lauf der Jahre komponierte. Nach seinem Tode wurden 17 davon veröffentlicht, es gab aber zweifellos noch mehr, die, wie Liszt berichtet, in Polen verbreitet waren und nie gedruckt wurden, oder wenigstens nicht unter Chopins Namen. Zu den letzteren scheint das hier erwähnte Lied zu gehören, das bisher von keinem Biographen genannt worden ist. Aus späteren Jahren wird an anderer Stelle ein ähnliches Beispiel anzuführen sein. Am 9. Januar 1836 schreibt der Vater, dass in Warschau seit Wochen das Gerücht gehe, Chopin sei schwer erkrankt. Das Gerücht scheint jedoch unbegründet gewesen zu sein. In einer Nachschrift an Jan Matuszynski bittet der Vater diesen, auf Chopin einzuwirken, dass er sich schone. Ferner heisst es: „Der Aufenthalt in Karlsbad war so angenehm, wieso sind in Heidelberg so unangenehme Folgen erschienen?“ Daraus ist vielleicht der Schluss zu ziehen, dass Chopin in Heidelberg einen Krankheitsanfall erlitten hat. Viel wichtiger sind jedoch die Hindeutungen auf Chopins Liebesaffäre, die nun im Zusammenhang betrachtet werden muss.

Die 3 Brüder Wodzinski waren Pensionäre des Vaters Chopins gewesen und von Jugend auf mit Chopin befreundet, der sie mehrere Mal auf ihrer Besitzung Sluzewo besuchte. Dort wurde er auch mit der Schwester Maria bekannt. In einem Brief an einen der Wodzinskis, die damals in Genf weilten (18. Juli 1834), erinnert Chopin daran, wie er als Kind mit Maria spielte; er erwähnt eine Komposition der Maria, Variationen, die sie ihm gesandt hatte, erzählt, wie er über das Thema dieses Stückes improvisiert habe: „Ich nehme mir die Freiheit, meiner schätzenswerten Kollegin, Frl. Maria, einen Walzer zu senden, den ich soeben veröffentlicht habe.“ Im Jahre 1835 erhielten die freundschaftlichen Beziehungen einen weiteren Anstoss dadurch, dass Anton Wodzinski nach Paris kam und dort mit Chopin viel verkehrte. Im Herbst 1835 weilten die Wodzinskis in Dresden und Chopin besuchte sie auf der Rückreise

von Karlsbad. Hier entspann sich nun ein Liebesverhältnis zwischen Chopin und Maria Wodzinska. Ueber diese Angelegenheit sind mehrere Berichte vorhanden: Graf Wodzinskis Buch „Les trois Romans de Frédéric Chopin", Karasowskis Bericht in seiner Biographie und Niecks' Kritik der Karasowskischen Darstellung. Die neue Briefsammlung klärt die Angelegenheit so weit auf, dass man sagen kann, Karasowski komme der Wahrheit am nächsten, obschon Niecks in manchen Punkten Karasowskis Darstellung mit Recht bemängelt. Es kann jetzt als ziemlich sicher gelten, dass Chopin die feste Absicht hatte, Maria Wodzinska zu heiraten, und dass sie ihm tatsächlich so gut wie versprochen, wenn nicht förmlich verlobt war.

Am 28. Februar 1835 schreibt Maries Mutter von Genf an Chopin und bittet um ein Autograph für ihre Sammlung. Der nächste Brief ist von Marie selbst in Dresden, September 1835, kurz nach Chopins Abreise geschrieben. Daraus geht hervor, dass der As-dur-Walzer (als op. 69 No. 1 nach Chopins Tode veröffentlicht) für Marie komponiert und ihr schon in Dresden im Manuskript gegeben wurde, nicht erst später aus Paris an sie gesendet wurde, wie Niecks angibt. Chopins Eltern waren in den Heiratsplan eingeweiht und waren geneigt des Sohnes Absichten zu unterstützen. Am 9. Januar 1836 schreibt der Vater (neue Sammlung) über seinen Plan, Chopins Mutter nach Dresden zu senden, um die Heiratsangelegenheit mit den Wodzinskis zu besprechen: „Aber Gesundheit ist nötig und Geld, und Du musst an beides denken."


Meyerbeer.

Chopins Mutter kam jedoch nicht nach Dresden. Chopin reiste im Sommer 1836 allein nach Marienbad, wo er wieder mit den Wodzinskis zusammentraf. Der Inhalt der neuen Briefe stellt es ziemlich sicher, dass Chopin im August 1836 seinen Heiratsantrag gemacht hat, und dass sowohl Marie wie auch ihre Mutter zustimmten. Der Vater Maries jedoch musste erst gewonnen werden, und zu diesem Zweck hielt es Maries Mutter für ratsam, vorläufig über die Sache zu schweigen, auch Chopins Eltern gegenüber. In ihrem Brief an Chopin vom 14. September 1836 aus Dresden schreibt sie: „ich werde nichts von dem Vorabend sagen (an dem Chopin sich erklärt hatte) . . Sie können jedoch meiner Sympathie sicher sein; um meinen Wunsch zu erfüllen . . . ist diese Vorsicht nötig."[45]) Nach seiner Abreise von Marienbad machte Chopin wiederum einen kurzen Besuch in Leipzig und war dort mit Schumann[46]) zusammen. Die schon zitierte Tagebuchnotiz der Frau Henriette Voigt bezieht sich auf diesen Aufenthalt. Er wäre wohl kaum in der Laune gewesen, in Leipziger Privatkreisen Besuche zu machen und dort zu spielen, wenn seine Hoffnungen, wie Niecks annahm, unmittelbar vorher wären zerschlagen worden. Aus den folgenden Monaten seien aus den Briefen der Wodzinskis an Chopin einige Einzelheiten mitgeteilt. Die Mutter Wodzinska ist auf Chopins Wohlbefinden bedacht. Am 2. Oktober werden wiederholt Pantoffel erwähnt, die Marie für Chopin sendet, auch wollene Strümpfe. Die Mutter bittet um einen neuen Roman für Marie. In einem kurzen Postskriptum von Marie heisst es: „Adieu bis zum Mai oder Juni spätestens". Chopin wird mehreremal um Autographe be-

rühmter Männer angegangen, die er bei seinem Verkehr in den ersten Pariser Kreisen wohl mit Leichtigkeit beschaffen konnte. Ueber die Förderung der Heiratsangelegenheit erfahren wir nichts. Die Sache zerschlug sich allmählich aus Gründen, die im einzelnen nicht bekannt sind. Freilich ruhte der ganze Plan auf schwachen Füssen Chopin hatte kein Vermögen, hatte auch von Hause aus nichts zu erwarten; er war auf den Verdienst angewiesen, den ihm Unterrichtsstunden und seine Kompositionen abwarfen, und dieser genügte zwar, um ihm selbst ein behagliches Leben zu sichern, aber kaum, um einen Hausstand in Paris zu gründen, den ein verwöhntes Edelfräulein als standesgemäss ansehen mochte. Zudem verstand Chopin niemals zu sparen. Nun könnte man glauben, dass eine grosse Liebe und eine reiche Mitgift wohl zu glücklichem Hausstand hätten führen können, aber einmal war die Liebe nicht so gross, wenigstens nicht auf Maries Seite, und dann lässt die Vorsicht der Mutter Wodzinska bei der Verlobung vermuten, dass der Vater der Braut die ganze Angelegenheit mit wenig freundlichen Augen betrachtete und in punkto Mitgift wohl nicht zu grossen Opfern bereit war. Chopin muss über das Fehlschlagen seiner Aosichten schweren Kummer empfunden haben. Auf dem Bündel Briefe der Wodzinskis an ihn steht von seiner Hand: „Moia bieda“ („mein Unglück“) (s. Karlowicz). Freilich ist es stark zu bezweifeln, ob die Ehe mit Maria Wodzinska ihn nicht noch mehr würde enttäuscht haben. Das Bild, das man sich von ihr nach den hinterlassenen Mitteilungen machen kann, ist kein sehr günstiges. Das neunzehnjährige junge Mädchen muss durch ihre Schönheit und Grazie Chopin bezaubert haben, so dass er ihr gegenüber mit Blindheit geschlagen war. Aus den Postskripten, die sie an Chopin richtete, — meist waren es nur ein paar angehängte Zeilen — und aus den wenigen Briefen, die von ihr erhalten sind, spricht eine wenig sympathische Persönlichkeit. Nicht aus einem einzigen Satz könnte man die glückliche, liebende Braut herauslesen. Der Ton ihrer Zeilen ist ziemlich kühl, manchmal kokett und schwatzhaft. Das Bild einer herzlosen Kokette steht fertig vor uns, wenn wir lesen, was der polnische Chopin-Forscher Ferdinand Hoesick über sie ermittelt hat. Gleichzeitig mit ihrem Verhältnis zu Chopin unterhielt sie demnach eine liaison mit dem polnischen Dichter Slowacki, und traf mit dem einen zusammen, nachdem sie den anderen soeben verlassen hatte. In Genf begeisterte sie Slowacki, in Dresden liess sie sich von Chopin vergöttern. Der Dichter schreibt seine schönsten Gedichte, seine Idylle: „In der Schweiz“ mit dem Gedanken an sie, der Musiker komponiert seine zarte F-moll-Etüde (op. 25, No, 2) als „Portrait“ der Geliebten, schreibt den As-dur Walzer (op. 69,1) ihr zur Huldigung, die Cis-moll Nocturne (op. 27, No. 1) als flammendes Merkzeichen seiner Liebe zu ihr. Schien es nun auch, als ob Chopin über Slowacki triumphiert hatte, so waren doch schliesslich beide genarrt. Maria Wodzinska heiratete im Jahre 1837 den Grafen Friedrich Skarbek. Auch in dieser Ehe zeigte sie sich nicht standhaft. Es kam zur Scheidung.



NachDautau's
Thalberg-Karrikatur.

Zwischen Chopin und Slowacki bestanden übrigens die merkwürdigsten

Parallelen. Sie wurden kurz nach einander geboren und starben in dem nämlichen Jahr an der gleichen Krankheit. Sie sahen einander zum verwechseln ähnlich und liebten dieselbe Frau. Ihr Lebensgang wies auffällige Aehnlichkeiten auf, und ihre Werke ähneln einander nicht nur im Allgemeinen, im romantischen Grundton, sondern bis in Einzelheiten hinein.[47] Uebrigens verkehrte Chopin noch in späteren Jahren mit Slowacki. Sie trafen sich 1838 im polnischen Klub in Paris wieder.

Ein undatierter Brief, wahrscheinlich vom Sommer 1837, an Anton Wodzinski gerichtet, der damals in Spanien Kriegsdienste tat und verwundet worden war, ist in mehrfacher Hinsicht erwähnenswert Der Patriot Chopin schreibt: „Tritt nicht in die spanische Armee ein — —, denke daran, dass Dein Blut einem besseren Zwecke dienen kann.“ Um diese Zeit hatte sich die unheilvolle Krankheit wieder gemeldet. „Man wollte mich nach Ems schicken. Bis jetzt jedoch ist kein Gedanke an Reisen zu fassen; ich kann mich nicht rühren.“ Am Rande wird der Name George Sand in der bekannten Chopin-Korrespondenz zum erstenmal genannt: „Vielleicht gehe ich auf ein paar Tage zur George Sand“ (auf ihren Landsitz Nohant).



In einem Brief Mendelssohns aus London vom 24. August 1837 wird erwähnt, dass Chopin vor kurzem in London gewesen sei, aber nicht in Gesellschaften gegangen sei, nur einmal bei Broadwood (dem Klavierfabrikanten) ausserordentlich schön gespielt habe. Chopin kam mit dem Verleger Camille Pleyel und einem ihm befreundeten Landsmann Stanislaus Kozmian d. Aelt. im Juli auf 12 Tage nach London. Unter dem Namen eines Herrn Fritz führte ihn Pleyel bei Broadwood ein; doch als er zu spielen anfing, erkannten die Damen in Herrn Fritz bald Chopin. In Moscheles Tagebuch wird Chopins Aufenthalt in London erwähnt, auch von Chopins Brustkrankheit gesprochen.

KOMPOSITIONEN DER DREISSIGER JAHRE. (1831 - 1836).

Die im Jahre 1835 veröffentlichten Kompositionen sind: op. 20, Premier Scherzo (T. Albrecht gewidmet, einem Attaché der sächsischen Gesellschaft und Weinhändler, der zu Chopins begeistertsten Verehrern zählte); op. 24, 4 Mazurkas (dem Comte de Perthuis, Adjutanten Louis Philippes gewidmet). 1836 erschienen: op. 22, Konzert in F-moll (der Gräfin Delphine Potocka gewidmet, bis zu Chopins Todesstunde eine seiner treuesten Freundinnen); op. 27, 2 Nocturnes (der Gräfin v. Appony, Gemahlin des österr. Botschafters gewidmet); op. 23, Ballade G-moll (dem hannöverschen Gesandten Baron v. Stockhausen gewidmet); op. 21 Grande polonaise brillante précédée d'un andante spianato mit Orchesterbegleitung (einer Lieblingsschülerin, der Baronesse d'Est gewidmet); op. 26, 2 Polonaises (dem Komponisten Josef Dessauer aus Prag gewidmet).

Von allen diesen Kompositionen weist die bravouröse Polonaise op. 22 im Stil am meisten auf Chopins erste Epoche zurück. Sie wurde wahrscheinlich schon 1830 oder 1831 komponiert.[48] Der grosse Unterschied im Charakter zwischen dem einleitenden Andante und der Polonaise selbst legt die Vermutung

nahe, dass Chopin das Andante später hinzufügte. 1835 spielte er das Werk mit Orchester in einem Konservatoriumskonzert in Paris (unter Habenecks Leitung). Vielleicht schrieb er das Andante bei dieser Gelegenheit. Es ist an künstlerischem Wert der Polonaise weit überlegen. Hell und ruhig strömt das Stück dahin; man möchte es beinahe den Nocturnen zuzählen, wenn es nicht so durchaus Tagesstimmung atmete. Freilich ist es in den Farben ein wenig blass, in der Anlage nicht von überzeugender Logik — besonders der Schluss, die Wiederkehr des $^6/_8$ Taktes nach dem Mittelsatz im $^3/_4$ Takt hätte wohl weniger das Ansehen eines blossen Anhängsels haben können. Doch hat es trotzdem einen ganz eigenen Reiz, besonders in dem fast choralartigen Mittelsatz mit seinen 3taktigen Phrasen, mit seinem Schweben zwischen C und G-dur. Die Polonaise ist ein weit ausgeführtes brillantes Stück, nicht gerade von sehr grossem poetischen Gehalt, jedoch formell op. 13 und 14 weit überlegen; sie verfehlt als brillantes Vortragsstück auch heute ihre Wirkung nicht. Bezeichnend für Chopins Behandlung des Orchesters ist es, dass dieses Werk auch ganz ohne Orchester gespielt, kaum an Wirkung einbüsst.[49] Nach dem op. 22 hat Chopin nie mehr für Klavier und Orchester geschrieben. Er mochte erkannt haben, wie wenig er mit dem Orchester anzufangen wisse.

Von den übrigen Kompositionen wird später im Zusammenhang die Rede sein.

1837 erschienen: op. 25, 12 Etudes (der Comtesse d'Agoult, Liszts Freundin gewidmet).

Es ist hier am Platze, die beiden Etüdenwerke op. 10 und 25 in ihrer Gesamtheit zu betrachten. Die einzelnen Stücke entstanden im Lauf der Jahre, ein grosser Teil geht noch in die Warschauer, vielleicht auch Wiener Zeit zurück. Gerade solche Stücke sind erstaunlich wegen der bei einem jungen Menschen von 20 Jahren kaum glaublichen Vollendung und Ursprünglichkeit.

Die 24 Etüden gehören zu Chopins unvergänglichsten Leistungen. Sie sind schlechthin unvergleichlich. Ein ganz neues Genre ist hier zum erstenmal aufgestellt und auch sogleich zur Vollendung gebracht worden, zu einem Höhepunkt, der seitdem nicht mehr erreicht worden ist. Nur die Lisztschen Etüden kommen neben Chopin noch in Betracht, in ziemlich weitem Abstand dann die besten Etüden von Moscheles. Man denke an den Stand der Etüdenliteratur um 1830, als Chopin schon an seiner Sammlung arbeitete. Obenan stand Moscheles op. 70, dann Cramer, dessen auch musikalisch wertvolle Etüden technisch etwa den Anforderungen der früheren Beethovenschen Sonaten entsprechen. An Cramer und Moscheles knüpfen Ludwig Bergers feine, Kesslers interessante Etüden an. Neben Cramer ist Clementi zu nennen, dessen Gradus ad Parnassum zwar trockene, aber zu Studienzwecken vorzüglich geeignete Stücke enthält, auch Bertini. Schliesslich kommt Czerny in Betracht, der nur Fingerexerzitien bietet, dessen Studien als Musik jeglichen Kunstwerts bar sind. Da kam Chopin, schuf eine grosse Anzahl Stücke, die als Kunstwerke in die erste Reihe gehören, die eine vollkommen neue Tonwelt auftun, Klangeffekte aufweisen, von denen vorher kaum einer etwas geahnt hatte, die eine Umwälzung und kolossale Erweiterung der Technik des Klavierspiels bedeuten und ausserdem als Studienwerke in Wirksamkeit unübertroffen sind. Mit den Etüden allein hätte Chopin sich ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Op. 10, No. 1 ist eine Studie in gebrochenen Akkordpassagen. Als Chopinsche Neuerung sind die weiten Griffe, meistens Decimen- anstatt der gewöhnlichen Oktavenarpeggien




Sept 1835

zu bezeichnen. Prächtige Klangeffekte werden erzielt durch die Verschränkung der Decimenpassagen bei niedergehaltenem Pedal (s. letzte 4 Zeilen): die Resonanz wird durch diese neue Satzweise ungemein verstärkt, ein Rauschen und Klingen entsteht, wie es die gleichen Akkorde, auf ältere Weise arpeggiert, niemals annähernd hervorbringen können. Von den herrlichen harmonischen Effekten möge der zitierte Schluss einen Begriff geben.

No. 2, A-moll, ist eine Studie für den dritten, vierten und fünften Finger der rechten Hand bei gleichzeitiger Inanspruchnahme der beiden anderen Finger. Die chromatische Figur ist für ihren technischen Zweck geistreich erfunden und harmonisch interessant durchgeführt.

No. 3, E-dur, ist ein Idyll herrlichster Art. Niecks erzählt, Chopin habe seinem Schüler Guttmann gesagt, er hätte niemals im Leben wieder eine so schöne Melodie gefunden. Einmal als Guttmann die Etüde spielte, habe Chopin die gefalteten Hände in die Höhe gehoben mit dem Ausruf: „Oh, ma patrie!" Dem ruhig dahinfliessenden ersten Teil folgt ein bewegterer Mittelsatz in grosser Steigerung. Die Art wie Chopin hier den verminderten Septimenakkord verwendet (bei der Stelle con bravura und vorher in schnell wechselnden Akkordreihen), ist klanglich ebenso neu wie wirksam. Liszt und Wagner haben an solchen Stellen sicherlich wohl aufgemerkt. Die Ueberleitung zur Rückkehr der zarten Anfangsmelodie gehört zum allerschönsten, was jemals für das Klavier ersonnen worden ist. In lieblichen Klängen verhallt das Stück.

No. 4, Cis-moll, hat nicht den gleichen poetischen Wert, ist aber in ihrer kräftigen, drängenden Bewegung, ihrer interessanten Harmonik, ihrem leidenschaftlichen Gewoge, besonders gegen den Schluss hin von grosser Wirkung.

No. 5, Ges-dur, ist in der rechten Hand durchweg für die schwarzen Tasten geschrieben. Eins der beliebtesten Chopinschen Stücke, brillant und gefällig, ohne jemals ins Flache hinabzusteigen.

Zu den wertvollsten Stücken der Sammlung gehört No. 6, Es-moll, andante. Ein im wesentlichen drei-, manchmal vierstimmiges Gefüge. Eine Melodie von schmerzlichem, elegischem Ausdruck über einem langsam, fast träge dahin schleichenden Bass, dazwischen eine sich hin- und herwindende Mittelstimme, die bei aller Kleinheit des äusseren Umfanges doch eine grosse innere Erregung hineinbringt. Rein als Etüde betrachtet, eine Uebung im polyphonen Spiel, dem klaren Herausbringen dreier verschiedener Stimmen, und doch, welch ein Gedicht! Als Harmoniker zeigt sich Chopin hier gross: Man sehe sich den Uebergang vom E-dur des Mittelsatzes zum Es-moll des Hauptsatzes an, und frage sich, wo man vor Chopin dergleichen finden könne — nirgends. Eminent modern ist das plötzlich aufleuchtende A-dur in der Es-moll-Kadenz am Schluss. Das ganze Stück hat viel von Tristan-Chromatik an sich.

No. 7, C-dur, führt als technisches Problem den schnellen Fingerwechsel auf derselben Taste durch, und zwar des Daumens und ersten Fingers in einer Mittelstimme. In seiner zweiten Ballade hat Chopin die nämliche Figur verwendet. Hoesick sieht in diesem Stück „die grenzenlose, schneebedeckte Steppe, auf der im Schneegestöber eine Kibitka mit Gefangenen nach Sibirien dahineilt, . . rings leblose Stille, nur der Wind klagt (Melodie der linken Hand), die Glöcklein am Gespann läuten unaufhörlich (die Doppelnoten in der rechten Hand)". Ein Klingeln und Glitzern wie Schnee in der Sonne ist in der Tat unverkennbar.

No. 8, F-dur. Bravour im guten Sinne ist das Wesen dieser Etüde. Ein schnelles Zusammenziehen und Dehnen der Hand verlangt die wirksam durchgeführte Tonformel.

No. 9, F-moll. Der technische Zweck ist geschmeidiges Gleiten der linken Hand über grössere Strecken der Klaviatur im legato. Die Anfangsmelodie könnte auch Mendelssohn geschrieben haben — man würde sich nicht wundern, sie etwa in den Liedern ohne Worte zu finden. Erst beim crescendo und der leidenschaftlichen Steigerung zum ff spricht Chopin selbst unverkennbar; hier klingen Nocturnen-Töne an.

No. 10, As-dur. Eins der klangvollsten Stücke der Sammlung. Technisch neu ist darin das legatissimo beider Hände in sehr schneller Bewegung mit Ueberspannen weiter Entfernungen. Die Etüde verlangt eine Geschmeidigkeit der Handgelenke wie wohl kein Klavierstück vor Chopin. Sie zeigt eine Chopin ureigene Technik.

No. 11, Es-dur, besteht nur aus arpeggierten Akkorden in ganz weiter Lage, ebenfalls eine Chopinsche Spezialität. Mit ihrer eleganten Linienführung, der einschmeichelnden Melodie,

dem vollen und doch zarten Klavierklang, den harmonischen Feinheiten eine der schönsten Etüden.

No. 12, C-moll, das leidenschaftlichste Stück der ganzen Sammlung. Ein Wogen und Brausen und Grollen durchzieht es, dazu mächtige Akkordschläge in der anderen Hand. Die sogenannte „Revolutionsetüde". Chopin hat sie in Stuttgart geschrieben, als er die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen erhielt.

Kaum minder bedeutend als op. 10 ist die zweite Etüdensammlung op. 25.

Ueber No. 1 und 2 sei auf Schumanns Bericht (s. S. 65) verwiesen.

No. 3, F-dur. Ein graziöses Wiegen und Neigen, ein heimliches Flüstern und Kosen. Blumenstück möchte man es nach Schumannschem Muster nennen.

No. 4, A-moll. Eine staccato Etude, fast guitarrenartig. Das agitato spricht sich auch in der synkopierten Melodie aus. Das technische Motiv ist der Gegensatz zwischen einer egato-Melodie in der rechten Hand und einer ziemlich vollgriffigen Stakkato-Begleitung. Bei Weber (Konzertstück z. B.) findet man bisweilen ähnliches.

No. 5, F-moll. Vivace e leggiero. Hat Familienähnlichkeit mit No. 3 und 4, auch etwas luittarrenartig. Den getragenen Mittelsatz (breite Tenor-Melodie, umspielt von Arpeggiofiguren der rechten Hand) könnte Thalberg in einem glücklichen Moment vielleicht auch erfunden haben.

No. 6, Gis-moll. Terzenetüde. Rapide Terzenläufe in der rechten Hand. Aparte harmonische Effekte werden durch chromatische Fortschreitungen erzielt. Auch hier denke man an Wagnersche Stellen, Partien aus dem Feuerzauber in der Walküre, z. B.

No. 7, Cis-moll. Lento. Ein düsteres, von tiefster Melancholie erfülltes Tonstück. Man erinnere sich dabei mancher Ausbrüche von hoffnungsloser Melancholie in Chopins Briefen. Der Bass ist durchwegs die führende Stimme, gelegentlich tritt, wie im Dialog, eine Oberstimme entgegen. Durch alle Schattierungen der Melancholie führt dieser Cellopart; bald leise klagend schmerzlich verzagt, dann wieder momentan sich zuversichtlicher aufrichtend, oder nach gewaltigem Aufbäumen kraftlos in die dumpfe Oede zurückfallend.

No. 8, Des-dur. Brillante Sextenetüde, der Terzenetüde verwandt.

No. 9, Ges-dur. Mehr zierliches Tonspiel. Oktavenspiel im ganz leichten Anschlag, leggierissimo wird zum Schluss verlangt.

No. 10, H-moll. Wiederum eine Oktavenetüde, aber von ganz entgegengesetzter Art. Ein donnerndes Rollen von Oktavenpassagen in beiden Händen, die stärkste Klangwirkung, deren das Klavier überhaupt fähig ist. Eine solche tosende Klangmasse sucht man vor Chopin vergebens; man könnte etwa an die Oktavengänge im ersten Satz des Beethovenschen Es-dur-Konzerts denken, dort aber kommt das ganze Orchester hinzu.

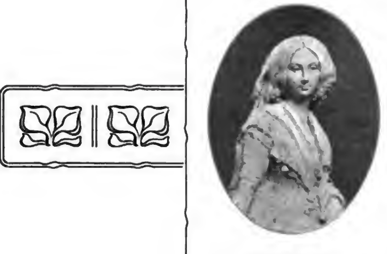
No. 11, A-moll. Könnte eroica überschrieben sein. Ein ehernes Marschmotiv in der inken Hand, dagegen die kühnsten Figurationen in der rechten. Von kolossaler Wucht und Gewalt.

No. 12, C-moll. Ueberaus leidenschaftliches Arpeggiengewoge in beiden Händen. Stellenweise tauchen Spuren einer melodischen Phrase hervor. Im Ausdruck der letzten Etüde aus op. 10 verwandt.

Auch in den Etüden sollen bisweilen volkstümliche Weihnachtslieder verarbeitet sein.

Drei später einzeln veröffentlichte Etüden kommen den genannten nicht gleich, obschon auch sie durchaus vorzügliche Musik enthalten.






George Sand.
Teil des Denkmals von Sicard in Paris.

CHOPIN UND GEORGE SAND.

Ein neuer Abschnitt in Chopins Leben trat ein, als er die Frau kennen lernte, die ihn mehr als zehn Jahre an sich fesselte, die einzige, die ihn dauernd zu faszinieren vermochte, George Sand, eigentlich Aurore Dupin. Sie war zu jener Zeit 33 Jahre alt und als Schriftstellerin schon berühmt. In einem abenteuerreichen Leben hatte sie die merkwürdige Macht ihrer Persönlichkeit schon oft erprobt. Ihre Ehe mit Casimir Dudevant wurde 1836 nach 14jähriger Dauer getrennt. Die Gatten waren einander zu ungleich. Schon 1831 hatte sie Dudevant in Nohant, ihrem Landgut in Berry, zurückgelassen, und war nach Paris gegangen, wo sie ihre schriftstellerischen Talente verwertete und sich unter dem Pseudonym George Sand schnell Ruf verschaffte. In den literarischen Kreisen war sie bald heimisch. Von den Erlebnissen dieser Zeit ist am bekanntesten geworden ihr Verhältnis zu dem Dichter Alfred de Musset, mit dem sie 1834 in Italien reiste. Mussets heisse Leidenschaft war nach wenigen Monaten abgekühlt; später hasste er sie geradezu. Ihre mannigfachen Abenteuer hinderten sie nicht, von Zeit zu Zeit ihrem Gatten in Nohant einen Besuch abzustatten, bis endlich die Scheidung ausgesprochen wurde. Sie ging vorerst mit ihren Kindern Maurice und Solange nach Paris Ein Jahr später begegnete sie Chopin dort.[50])

Ueber die erste Zusammenkunft von George Sand und Chopin ist ein ganzer Kranz von Legenden geschrieben worden. (Niecks kritische Abfertigung aller erhaltenen Berichte macht es hier überflüssig, auf sie einzugehen.) Gewicht hat einzig und allein Liszts Bericht. George Sand hatte von Chopin, seinem Spiel und seinen Kompositionen viel gehört. Sie sprach Liszt gegenüber den Wunsch aus, mit Chopin bekannt zu werden und Liszt sprach mit Chopin darüber. Dieser jedoch, in seiner Abneigung gegen Schriftstellerinnen, war nicht leicht zu einer Zusammenkunft zu bewegen. George Sand liess nicht locker.

bis Liszt sie einmal unangemeldet mit der Comtesse d'Agoult zu Chopin brachte. George Sand selbst schreibt, dass sie Chopin bei der Comtesse d'Agoult kennen gelernt habe.

Wie dem auch sei, sicher ist es, dass Chopin und George Sand im März 1837 mit einander schon gut bekannt waren, denn am 28. März schreibt George Sand an Liszt: „Sagen Sie Chopin, ich bitte ihn, Sie nach Nohant zu begleiten; Marie (die Comtesse d'Agoult) kann ohne ihn nicht leben, und ich bete ihn an." Am 5. April schreibt sie an die Comtesse d'Agoult und trägt ihr Einladungen auf für Mickiewicz, den polnischen Dichter, Liszt, Chopin, „den ich vergöttere" und Grzymala, Chopins Freund. Ueberhaupt ist Chopins Name in George Sands Briefen aus dieser Zeit oft erwähnt.

Mit dem Jahre 1836 bricht die erhaltene und zugängliche Familienkorrespondenz plötzlich ab, erst aus den vierziger Jahren sind die Familienbriefe wieder als Quelle benutzbar. Es ist also wenig über die Einzelheiten von Chopins Leben, besonders 1837—38, zu melden. Insbesondere über die erste Zeit von Chopins Beziehungen zu George Sand ist Dunkel gebreitet. Im Winter 1837 war Chopins Gesundheitszustand nicht gut; sein Leiden machte im Jahre 1838 bedenkliche Fortschritte, so dass ein Aufenthalt im Süden für ihn zur Notwendigkeit wurde. Er fasste den Entschluss, mit George Sand nach Majorka zu gehen. Ueber die Vorgeschichte dieser Reise sind verschiedene Angaben gemacht worden. Liszt berichtet, dass George Sand sich fürsorglich erboten habe, Chopin zu begleiten. Karasowski erzählt umgekehrt, Chopin habe seine Freundin bewogen, mit ihm zu reisen. George Sand schliesslich gibt wiederum eine andere Erklärung. Sie hatte, hauptsächlich ihres Sohnes Maurice wegen, der von rheumatischem Leiden stark geplagt war, die Absicht, nach dem Süden zu gehen, und Chopin schloss sich ihr an.

Ueber die Reise nach Majorca und den Aufenthalt dort sind wir sehr genau unterrichtet durch George Sands „Un hiver à Majorque", ihre „Histoire de ma vie", und ihre „Correspondance", ferner durch Chopins Briefe an Fontana (in der polnischen Ausgabe von Karasowskis Biographie). Von diesen Quellen kommen natürlich Chopins Briefe in erster Linie in Betracht; bei George Sands Berichten ist die Grenze zwischen Dichtung und Wahrheit nicht ganz leicht zu ziehen. (Es sei in Betreff der Einzelheiten auf die genannten Bücher verwiesen.) Als ganz sicher beglaubigte Tatsachen dürften etwa die folgenden anzusehen sein: Im November 1838 reiste George Sand mit ihren beiden Kindern Maurice und Solange (damals 15 und 10 Jahre alt) und einer Zofe ab. Die Reise führte über Lyons, Avignon, Vaucluse, Nimes, Perpignan. In Perpignan traf sie mit Chopin zusammen. Dieser hatte über seine Pläne grosses Stillschweigen bewahrt. Nur die allervertrautesten Freunde wussten von Chopins Absicht, und in den Briefen an Fontana findet sich wiederholt die Mahnung, niemandem über Chopins Reise näheres zu erzählen, sondern lästige Frager mit ein paar allgemeinen Redensarten abzuspeisen. War Chopin schon für gewöhnlich sehr wenig vertreuensselig, überhaupt nur den allerintimsten Freunden gegenüber mitteilsam, so mochte er diesmal noch besonderen Anlass zum Schweigen gehabt haben. In der Pariser Gesellschaft würde man wohl nicht versäumt haben, über das Verhältnis der berühmten Schriftstellerin zu dem berühmten Musiker ausgiebige Glossen zu machen, zumal da George Sand der chronique scandaleuse schon mehrfach Stoff zu pikanten Anekdoten gegeben hatte. Es ist also begreiflich, dass ein Mensch wie Chopin, der die gute Form so peinlich wahrte, der überhaupt so

wenig vom bohémien an sich hatte, dem Gerede der Leute sich nicht preisgeben wollte. Die Reise führte von Perpignan nach Port-Vendres. Dort stieg die Reisegesellschaft aufs Schiff. Barcelona war der nächste Halteplatz. Nach mehrtägigem Aufenthalt, den Sehenswürdigkeiten der Stadt und Umgebung gewidmet, wurde die Reise nach Palma fortgesetzt, der Hauptstadt von Majorca. Sommerliche Wärme grüsste die Reisenden bei der Ankunft in Palma. Der ganze Zauber des Südens umfing sie. George Sands Schilderung der Ueberfahrt, der ersten Eindrücke in Palma verdiente ihrer literarischen Qualität halber hier mitgeteilt zu werden, — der eng umgrenzte Umfang dieses Buches lässt es nicht zu. So finde wenigstens ein Teil von Chopins Brief an Fontana (Palma, 15. November 1838) hier einen Platz:

„Ich bin in Palma, unter Palmen, Cedern, Kaktus, Aloen, Oliven, Orangen-, Citronen- und Granatenbäumen u. s. w., die der Jardin des Plantes nur dank seiner Oefen besitzt. Der Himmel glänzt wie ein Türkis, die See ist wie Lazuli, die Berge scheinen wie Smaragd. Die Luft? Die Luft ist wie im Himmel. Den Tag über scheint die Sonne, es ist also warm; jedermann trägt Sommerkleidung. In der Nacht hört man zu jeder Stunde und überall Lieder zur Guitarre. Riesige Balkone unter Rebendächern, maurische Wälle . . . die Stadt blickt gen Afrika, wie alles hier . . Kurz — ein entzückendes Dasein . . . .

Die ersten Eindrücke waren also angenehmster Art. Freilich machten sich bald Unannehmlichkeiten in Fülle bemerkbar. Ein Hotel war in Palma nicht vorhanden, wie George Sand erzählt. Die Reisenden mussten mit zwei kleinen Zimmern ohne jeglichen Komfort vorlieb nehmen. Die Kost war von spartanischer Einfachheit, Schmutz und Ungeziefer dagegen in Fülle vorhanden. In der Umgegend fand man endlich eine bewohnbare Villa, möblirt, mit Garten und schöner Aussicht für 50 Fr. den Monat. War auch die ganze Einrichtung recht primitiv, so waren die Reisenden dennoch froh, untergebracht zu sein. Die Villa, von ihnen Son-Vent, Sohn des Windes, getauft, lag herrlich am Fusse eines Berges, mit Ausblick auf das Gebirge, die See und die Stadt Palma. So vergingen die ersten Wochen zur allgemeinen Zufriedenheit. Bald jedoch setzte die Regenzeit ein. Das leicht gebaute Haus bot nicht genügenden Schutz gegen Nässe und Wind Der Kalk fiel von den Wänden. Im Hause wurde es kalt und unbehaglich, draussen strömte der Regen unaufhörlich. Chopin begann zu husten. Die Nachbarn hielten ihn für schwindsüchtig und in übertriebener, beinahe abergläubischer Furcht mieden sie Chopin und seinen Kreis. Es war schwer, einen Arzt zu erlangen, die Heilmittel aus der Apotheke waren verdorben. Der Wirt kündigte seinen Mietern schliesslich unter dem Vorwande, dass Chopin das Haus verseuche. Unverzüglich mussten sie ausziehen. In der Stadt ein Unterkommen zu finden, war unmöglich. Durch günstigen Zufall fanden sie endlich Aufnahme in einem alten unbewohnten Karthäuser Kloster zu Valdemosa. Ein dort weilender Spanier, der sich aus politischen Ursachen verbergen musste und zu eiliger Abreise genötigt war, trat ihnen mit Freuden sein Asyl ab. Für 1000 Fr. erhielten sie seine leidlich eingerichtete Wohnstätte im Kloster. Vor ihrem Auszug aus Son-Vent mussten sie auf ihre Kosten das ganze Haus aufputzen lassen, was der Wirt verlangte, indem er behauptete, es sei von Chopin infiziert.

„In einigen Tagen werde ich im schönsten Teil der Welt wohnen," schreibt Chopin am 3. Dezember an Fontana, „die See, Berge . . . alles was man sich wünschen mag. Wir haben unser Quartier in einem grossen, alten verfallenen Kloster der Karthäuser. . . Nahe Palma . . etwas wundervolleres gibt es nicht: Klostergänge, höchst poetische Friedhöfe. Kurz, ich fühle, dass es mir hier wieder gut gehen wird."

Später schreibt Chopin über seine neue Wohnung:

„Zwischen Felsen und der See, in einem grossen, verlassenen Karthäuser Kloster, in einer Zelle, deren Thüren grösser sind, als in Paris die Thore, hause ich — stelle Dir vor mit unfrisiertem Haar, ohne weisse Handschuhe, bleich wie gewöhnlich. Die Zelle hat die Gestalt eines Sarges, ist hoch, alle Bögen sind voll Staub. Vor dem kleinen Fenster Orangenbäume, Palmen und Cypressen. Gegenüber dem Fenster, unter einer maurischen filigree rosette, steht mein Bett. Daneben ein altes viereckiges Ding, wie ein Schreibtisch, kaum brauchbar; darauf ein bleierner Leuchter (grosser Luxusgegenstand) mit einem kleinen Talglicht, Werke von Bach, meine Skizzen, alte Papiere, die nicht von mir sind — das ist mein ganzes Besitztum. Ruhe . . . man kann brüllen, ohne dass jemand es hort . . ., kurz, ich schreibe Dir von einem seltsamen Platz aus . . . . . . Es ist etwas schönes um die erhabene Natur, aber man sollte mit Menschen nichts zu tun haben, auch nicht mit Wegen und Wegweisern. Oft kam ich von Palma hierher gefahren, immer mit demselben Kutscher, doch immer auf einem anderen Wege. Wasserströme machen hier Wege, heftige Regengüsse zerstören sie; heute ist eine Strecke Landes unpassierbar, denn wo früher ein Weg war, ist jetzt gepflügtes Feld; morgen können nur Maulesel passieren, wo man gestern mit dem Wagen fuhr. Und was für Wege gibt es hier! Das ist der Grund, warum man hier keinen einzigen Engländer sieht, nicht einmal einen englischen Konsul.“

Dieser Brief ist merkwürdig wegen des echt Chopinschen Hin- und Herspringens von einer Sache zur andern. Zwischen die zwei oben zitierten Abschnitte schiebt Chopin ein paar ganz gleichgültige persönliche Mitteilungen ein. Unmittelbar auf die Beschreibung der Zustände in Palma folgt ein heftiger Ausfall auf Pariser Bekannte, den Bankier Leo und den Verleger Schlesinger, darauf wieder ein entzückter Ausruf über den wundervollen Mondschein, dann gleichgültige Fragen, darauf:

„Dein Brief war schlecht adressiert. Hier ist die Natur gütig, aber die Leute sind diebisch. Sie sehen niemals Fremde und wissen also nicht, was sie von ihnen verlangen sollen. So würde man Dir z. B. eine Orange hier umsonst geben, für einen Rockknopf aber eine fabelhafte Summe verlangen.“

Einige Angaben über das Leben in Valdemosa sind auch in George Sands Briefen an Mme. Marliani und M. A. Duteil zu finden. Ihr Buch: „Un hiver à Majorque“, enthält prachtvolle Schilderungen der landschaftlichen Schönheiten Palmas und genaue Einzelheiten ihrer Erlebnisse dort. Sehr bald zeigte sich, dass trotz der herrlichen äusseren Umrahmung die ganze Reise „in vieler Hinsicht ein Fiasco war“, wie G. Sand schreibt. Das ungeheuer weitläufige Kloster war ausser von Chopin und seinen Freunden nur von drei Leuten bewohnt. Die Einsamkeit brachte allerlei Unbequemlichkeiten mit sich. Die Vorräte mussten von der Stadt herbeigeschafft werden; die Verbindung war schlecht und unzuverlässig. Viel Abwechslung an Lebensmitteln war nicht zu erlangen; die Führung des Haushalts war schwer, weil brauchbare Bedienung mangelte. G. Sand hatte nach und nach die Zellen so behaglich, als unter den Umständen möglich war, eingerichtet. Sie selbst in ihrer robusten Kraft und Energie befand sich ganz wohl. Schlimmer erging es Chopin. Kräftige Krankenkost, wie er sie brauchte, war nicht zu erlangen. Er war ernstlich krank; die ungesunde Regenzeit, der Mangel an Bequemlichkeit und des ihm gewohnten Lebens im Wohlstand trugen zu seiner Reizbarkeit und Melancholie noch mehr bei. Dazu vermisste er sein Klavier. In den ersten Wochen behalf er sich mit einem elenden Instrument aus der Stadt; endlich nach monatelangen Verzögerungen kam das bei Pleyel in Paris bestellte Instrument an. 300 Fr. mussten für Transport und Zoll bezahlt werden, ca. 600 Fr. waren verlangt worden. Von den Inselbewohnern wurden die Fremdlinge bei jeder Gelegenheit geprellt; sie waren in schlechtem Ruf, da man sie nie in der Kirche sah.

Eine Stelle aus G. Sands „Histoire de mavie“ darf hier nicht übergangen werden. Sie schreibt dort: „Der arme, grosse Künstler war ein abscheulicher Patient. Was ich noch nicht genug befürchtet hatte, traf unglücklicherweise ein. Er war vollständig entmutigt. Die Krankheit ertrug er ohne Tapferkeit, er konnte die Unruhe seiner Fantasie nicht überwinden. Das Kloster war für ihn voll von Schrecken und Phantomen, auch wenn es ihm besser ging. Er sagte es nicht, und ich musste es ahnen. Wenn ich mit meinen Kindern von meinen abendlichen Streifereien in den Ruinen zurückkehrte, so fand ich ihn gegen 10 Uhr Abends wohl vor seinem Klavier sitzend, blass, mit aufgerissenen Augen, die Haare wie gesträubt. Er brauchte mehrere Augenblicke, um uns zu erkennen. Dann mochte er wohl gezwungen auflachen und spielte sublime Sachen, die er eben komponiert hatte, oder besser gesagt, schreckenerregende, herzzerreissende Gedanken, die sich seiner bemächtigt hatten, fast unbewusst in dieser Stunde der Einsamkeit, der Traurigkeit und der Furcht . . . . Es gibt ein (prélude), das die Seele in grauenhafte Niedergeschlagenheit wirft. Es fiel ihm an einem tristen, regnerischen Abend ein. Wir hatten ihn an jenem Tage ganz wohl verlassen . . . . . . Der Regen war gekommen, die Bäche waren ausgetreten. Um drei Meilen zurückzulegen, hatten wir sechs Stunden gebraucht, endlich kamen wir mitten in der Ueberschwemmung an, in dunkler Nacht, ohne Schuhe, von unserem Kutscher verlassen, durch unerhörte Gefahren hindurch. Wir hatten uns beeilt, mit Rücksicht auf die Unruhe unseres Kranken. Sie war wirklich lebhaft gewesen, hatte sich aber in einer Art ruhiger Verzweiflung gelegt, und er spielte sein herrliches prélude unter Tränen. Als er uns eintreten sah, erhob er sich plötzlich mit einem lauten Schrei, und dann sagte er mit verstörter Miene und seltsamem Tonfall: „Ach! Ich wusste wohl, dass Ihr tot seid.“ Als er sich erholt hatte und unsern Zustand sah, wurde ihm übel beim Gedanken an die Gefahren, die wir durchgemacht hatten; aber er gestand mir später, dass er, auf uns wartend, dies alles im Traume gesehen hatte, und dass er den Traum von der Wirklichkeit schliesslich nicht mehr unterscheiden konnte; so hatte er sich am Klavier beruhigt und getröstet, überzeugt, dass er selbst tot war. Er sah sich in einem See ertrunken; schwere, eisige Wassertropfen fielen ganz gleichmässig auf seine Brust, und als ich ihn darauf aufmerksam machte, wie die Regentropfen gleichmässig auf das Dach fielen, leugnete er, sie gehört zu haben . . .“



Friedrich Chopin.
Nach einer Portrait-Skizze von Winterhalter.

Hier ist ein erschütternder Blick in die nervösen Krisen aufgetan, von denen Chopin zuweilen gepackt wurde. Doch gab es auch heitere Tage. Da wurden weite Spaziergänge unternommen, oder Forschungsreisen in den verfallenen Kreuzgängen, Klosterzellen und Kapellen. Mit ihren sonderbaren, halb maurischen Ornamenten und Skulpturen, die zum Teil noch aus dem 15. Jahrhundert stammten, ihren zum Teil kostbaren alten Möbeln, mochten diese

Räume nicht wenig anziehend gewesen sein. Dann gab manchmal ein Feiertag Gelegenheit, Volksbelustigungen beizuwohnen. G. Sand erzählt von einer Art Mummenschanz, wo die Bauern und Bäuerinnen als Teufel verkleidet, Lucifer an der Spitze, eines Abends mit grossem Geschrei das Kloster heimsuchten und dort einen Ball veranstalteten. Guitarren, Geigen und Kastagnetten bildeten das Orchester. Der merkwürdig gemessene Tanz, die sonderbare, halb arabische Musik, der Anblick der burlesk verkleideten Tänzer in verfallenen Klosterzellen, dies alles mag der Pariser Gesellschaft von hohem Reiz gewesen sein.

G. Sand war sehr tätig. Täglich unterrichtete sie ihre Kinder, las mit Maurice im Thucydides, brachte Solange die Regeln der Grammatik bei, beschäftigte sich mit Chopin und arbeitete unablässig an ihren eigenen Schriften, oft die halbe Nacht durch. Ihr „Spiridion" entstand damals. Chopin selbst schuf in Majorca nicht viel. Aber was er dort vollendete oder konzipierte, ist seinen allerbesten Leistungen zuzurechnen. Es handelt sich um die Préludes op. 28, die Ballade op. 38, das Scherzo op. 39, die 2 Polonaisen op. 40, und die Mazurka op. 41, No. 2 (E-moll).

Da der Zweck der Reise in der Hauptsache verfehlt war, so beschloss man, möglichst schnell nach Frankreich zurückzukehren. Chopins Zustand war so schlimm, dass es ein Wagnis war, die anstrengende Reise zu unternehmen, das gleichwohl gemacht werden musste, da es ihm in Valdemosa immer schlechter ging und dort keine Aussicht auf Hilfe vorhanden war. Sobald das Wetter günstiger wurde, gegen Ende Februar 1839, brach die Gesellschaft auf. Von Palma aus musste das einzige vorhandene Dampfschiff zur Ueberfahrt benutzt werden. Es hatte eine Ladung von 100 Schweinen, die mit ihrem Quieken und üblen Geruch für Chopin eine schreckliche Nachbarschaft waren. In Barcelona nahm sich der französische Konsul der Reisenden hilfreich an. Nach einem Aufenthalt von einer Woche in Barcelona wurde die Reise nach Marseille fortgesetzt.

In Marseille weilte Chopin mit der Familie Sand von Anfang März bis Anfang Mai. Dss Wichtigste für ihn war eine tüchtige ärztliche Behandlung, die er so lange hatte entbehren müssen. Dr. Cauvière behandelte ihn mit gutem Erfolge. Die erhaltenen Briefe von G. Sand und Chopin aus Marseille geben einige Aufklärung über das Leben dort. Chopin schreibt, dass es ihm allmählich besser geht. In der „Krämerstadt" Marseille, wie sich G. Sand ausdrückt, war allerdings von geistigen Genüssen nicht viel die Rede. Chopin tat sich einmal als Musiker hervor, bei einem allerdings traurigen Anlass. Der Tenorist Adolphe Nourrit hatte sich in einem Anfall von Schwermut über seinen sinkenden Ruhm durch einen Sturz aus dem Fenster getötet. Von Neapel aus brachte seine Frau die Leiche nach Paris, und in Marseille wurde für den berühmten Sänger ein Trauergottesdienst abgehalten. Am 25. April 1839 fand die Feier statt, bei der Chopin die Orgel spielte. George Sand schreibt darüber:

„Es war ein schlechtes Instrument, mit schreiendem Ton . . . Chopin zog die am wenigsten schrillen Register und spielte „Die Gestirne" (von Schubert), nicht stolz und enthusiastisch, wie Nourrit das Lied zu singen pflegte, sondern einfach und sanft, wie ein leises Echo aus einer fernen Welt. Höchstens 2 oder 3 der Anwesenden empfanden dies tief, und mehrere Augen füllten sich mit Tränen, die anderen waren sehr enttäuscht; man hatte erwartet, dass er mächtigen Spektakel machen würde und wenigstens ein paar Register zerbrechen würde."

Nach einigen Wochen hatte sich Chopin in Marseille so gut erholt, dass er G. Sand und ihre Kinder auf einem Ausflug nach Genua begleiten konnte.

Nach stürmischer Seefahrt langten die Reisenden am 20. Mai wieder in Marseille an und brachen einige Tage später nach Nohant auf.

Die Briefe Chopins aus Marseille an Fontana sind ziemlich zahlreich. Der Hauptinhalt betrifft Verhandlungen mit den Verlegern. Sie zeigen, dass Chopin als Geschäftsmann auf seinen Vorteil sehr ernstlich bedacht war. So erfahren wir z. B., dass die Ballade op. 38 Pleyel für 1000 Fr. angeboten wurde, und dass der Verleger Probst für den Vertrieb desselben Werkes in Deutschland schon vorher ca. 500 Fr. gezahlt hatte. Für die zwei Polonaisen op. 40 verlangte Chopin 1500 Fr. (Verlagsrecht für Frankreich, England und Deutschland). Seine Verleger betrachtet Chopin immer mit Misstrauen, oft nennt er sie geradezu Betrüger. Fontana wird instruiert, die Ballade und die Polonaisen dem Verleger Schlesinger anzubieten, wenn Pleyel die geringsten Schwierigkeiten mache, und auch weniger zu nehmen, wenn Schlesinger den geforderten Preis durchaus nicht zahlen will. Für die Polonaisen möge Fontana 1500 Fr. verlangen, aber sie schliesslich, wenn nötig, auch für 1400, 1300 und sogar 1200 Fr. verkaufen. Fontana soll die Manuskripte nur gegen bare Bezahlung aus Händen geben. Wer von Chopin nichts kennt, als diese Marseiller Briefe, würde in ihm eher einen Handelsmann als einen Künstler vermuten. Lange Seiten sind mit den trockensten geschäftlichen Einzelheiten angefüllt. Die Invektiven gegen die Verleger, besonders die jüdischen Verleger, erinnern an Beethoven, der auch mit seinen Verlegern meistens auf sehr gespanntem Fuss stand. Nur in kurzen Sätzen, mitten im Schwalle der langatmigen geschäftlichen Weisungen erfahren wir einige interessante Details. So wird z. B. über die Dedikationen der neuen Publikationen mehrfach geschrieben. Die Ballade war erst Pleyel gewidmet, dann aber wurde auf Chopins Wunsch der Name Robert Schumanns auf das Titelblatt gesetzt, Pleyel wurden die Préludes gewidmet, J. C. Kessler die deutsche Ausgabe dieses Werkes und Fontana als Dank für seine Mühe die Polonaise op. 40.

Die Préludes.

In Betreff der Préludes ist nicht ganz sicher festzustellen, wo die einzelnen Stücke entstanden sind. Nach der Behauptung von Chopins Schüler Guttmann sollen alle Préludes schon vor der Abreise aus Paris fertig gewesen sein. Dem steht entgegen, dass Chopin in seinen Briefen aus Majorca immerwährend von den Préludes spricht, noch am 28. Dezember schreibt, sie seien noch nicht fertig, auch das Zeugnis von George Sand, die in diesem Falle unbedingt glaubwürdig ist, und von Liszt. Man kann also wohl annehmen, dass Chopin einen Teil, vielleicht den grössten Teil der Préludes in Paris geschrieben habe, in Valdemosa eine Anzahl neuer Stücke hinzugefügt und das Ganze sorgfältig durchgearbeitet habe. Einige, die in A-moll und D-moll sind sogar schon 1831 geschrieben worden. Die Préludes verkaufte Chopin noch vor seiner Abreise an Pleyel für 2000 Fr., wovon er 500 Fr. bar erhielt, den Rest erst viel später, nach Ablieferung des Manuskripts.

Die 24 Préludes in allen Dur- und Molltonarten, op. 28, sind den besten Werken Chopins zuzurechnen. Sie nehmen in der Klavierliteratur eine Sonder-

stellung ein. In der Gattung Praeludium sind sie etwas ganz neues. Man denkt natürlich zuerst an Bachsche Praeludien, die aber ihrem Wesen nach ganz anders sind: meistens grösser angelegte Einleitungsstücke im polyphonen Stil. Nach Bach lag das Praeludium ziemlich lange brach, — was Clementi z. B. in dieser Gattung schrieb, ist kaum ernst zu nehmen.[51]) Die Chopinschen Préludes sind meistens kleine Skizzen; sie sind nicht als Einleitung zu einem bestimmten Stück gedacht, sondern haben jedes für sich Giltigkeit. Am besten spielt man sie hintereinander. Der Komponist selbst hat ihnen weislich eine solche Reihenfolge gegeben, dass ein jedes an seinem Platz vorzüglich zur Geltung kommt. An Mannigfaltigkeit der Stimmungen, an Präzision des Ausdrucks, an Schärfe der Zeichnung bieten sie erstaunliches. Aber auch an musikalischem Reichtum, an Neuheit der Harmonik und Klangzauber geben sie Zeugnis von einer schöpferischen Phantasie, einem Wissen um die Möglichkeiten des Klaviers, die in ihrer Art ganz einzig sind. Die feinsten Feinheiten des Klaviersatzes sind in ihnen offenbart.

No. 1 (C-dur). Eine Arabeske von feinster Linienführung. Kräftig und doch weich steigt die Figur zum Höhepunkte an, gleitet dann immer sanfter herab und läuft ganz zart aus.

No. 2 (A-moll). 1831. In Stuttgart geschrieben. Zusammen mit den Tagebuchblättern, der C-moll-Etüde (op. 10, No. 12) und dem D-moll-Prélude lässt dieses Stück einen Blick tun in Chopins seelischen Zustand, zur Zeit, als er die Kunde von der Niederlage der Seinigen erhielt. In jenen Stücken ein leidenschaftliches Aufwallen, ein trotziges Auflehnen, eine ekstatische Erregung — hier die Reaktion: matt, kraft- und mutlos schleicht es dahin. Von unheimlich düsterer Färbung. Die gewundene chromatische Figur in der Mittelstimme



ist Chopin eigentümlich (vgl. Etüde op. 10, No. 6). Die Melodie der Oberstimme über dem schwankenden Bass, viermal auf verschiedenen Tonstufen anhebend, wirkt wie ein Ruf, eine Zauberformel, beklemmend, atemraubend. Ein bedeutsames Motiv Wagners ist hier vorgeahnt. Die Harmonie ist seltsamster Art, zwischen vielen Tonarten irrend, ohne irgend eine fest auszuprägen. Ein kleines Stück von zwingender Ausdruckskraft.

Wagner, Siegfr. I.

No. 3 (G-dur). Ein lustig über Kiesel rauschendes Bächlein; am Ufer lässt der Hirt seine Schalmei erklingen; hell und freudig.

No. 4 (E-moll). Eine weite Geigenmelodie; sehnsüchtig, voll verhaltener Glut, über chromatisch absteigenden Tristanakkorden. Wie ein Prolog zu einer Tragödie.



Facsimile von Chopin's Prélude op. 28 No. 4.

No. 5 (D-dur). Etüdenartig. Geschmeidiges Gleiten beider Hände. Wohlig wie der Fisch im klaren Wasser.

No. 6 (H-moll). Der Cis-moll-Etüde aus op. 25 verwandt. Ein breiter Cellogesang, dazu in der Oberstimme ein eintöniges Wiederholen des nämlichen Tones. Oft als das sogenannte „Regentropfen"-Präludium bezeichnet. Was G. Sand in ihrer Histoire de ma vie erzählt, wird oft auf dieses Stück bezogen, kann aber auch auf No. 15 bezogen werden, vielleicht mit mehr Recht.

No. 7 (A-dur). Hold und lieblich. Flöten und Klarinetten. Wie ein Reigentanz junger Mädchen. Voran die Schönste der Schönen in entzückender Grazie.

No. 8 (Fis-moll). Kraus und wirr. Ein schäumendes Gewoge; stellenweise schwillt es zum Donner an, dann wieder sinkt es zum Murmeln herab. Chopin soll das Stück während eines fürchterlichen Unwetters in Majorka skizziert haben (s. Liszt p. 273).

No. 9 (E-dur). Schwer lastend, tragisch. Merkwürdigerweise in E-dur, einer der hellsten Tonarten. Allerdings kommt der E-dur-Akkord unter 48 verschiedenen Akkorden nur 4 mal vor. In der Mitte prächtige Akkordfolgen über dem stufenweise abwärtssteigenden Bass; mit markiger Kraft tritt das As-dur beim *ff* ein.

No. 10 (Cis-moll). Ein kleines Capriccio von ausserordentlicher Eleganz der Linie, dabei in der Haltung nobel; trotz des Cis-moll ziemlich hell.

No. 11 (H-dur). Ueberaus anmutiges Spiel. Ganz hell und heiter. Ein zierliches Wiegen und Drehen.

No. 12 (Gis-moll). Etüdenartig. Leidenschaftlich vorwärtsdrängend. Aparte Wirkung machen die eigenartigen harmonischen Sequenzen (Takt 21 ff.), dreimalige Wiederholung der gleichen 3taktigen Phrase, jedesmal einen Ton tiefer, auf H, A, G.

No. 13. (Fis-dur). Nocturnenartig. Besonders schön der zweite Teil in Dis-moll. Die teilweise Wiederholung des ersten Teils am Schluss erhält gesteigerten Ausdruck und ungemein schöne Klangwirkung durch Hinzufügen einer neuen Oberstimme über der Melodie, etwa wie man im Orchester manchmal durch eine hohe Flöte über die Melodie sanften Glanz breitet. Sechs Takte vor dem Schluss ein Chopin eigentümlicher Wechselnoteneffekt:

Bass cis ....

No. 14. (Es-moll). Dem Finale der B-moll-Sonate verwandt. Ein Murmeln und Brausen.

No. 15. (Des-dur). Nach der üblichen Annahme das bekannte Regentropfen Präludium. Den grössten Teil des Stückes hindurch klingt der immer wiederholte Ton gis oder as in Mittel- oder Oberstimme, wie das eintönige Fallen der Regentropfen. Der erste Teil in Des-dur entzückend ruhig wie ein leuchtender Wasserspiegel. Der zweite in Cis-moll eine Vision von düsterer, beklemmender Phantastik. Wie eine Schar von Trauernden zieht es dahin. Mächtig schwillt der Chor an, nimmt wieder ab; dumpfe Klagetöne erklingen, von einer erschreckenden Monotonie durch das immer wiederholte gis. Da endlich naht die Erlösung; wieder erscheint die holde Anfangsmelodie; aber wie anders wirkt sie jetzt — ein Erwachen aus fürchterlichem Traum, noch wirken die Schauer nach (das immer wiederholte as).

No. 16. (B-moll). Im Bass eine Art Barcarolen-Rythmus. Aber keine idyllische Szene entwickelt sich. Hier schwankt das Schifflein auf brandenden Meereswogen, drüber hinweg weht ein gieriger Sturmwind.

No. 17. (As-dur). Romanzenartig. Die Rückleitungen des Themas durch starke, überraschende Ausweichungen sehr wirksam gemacht. Vor dem Schluss ein langer Orgelpunkt. Das tiefe As wie Glockentöne. Vor dem Ende 4 Takte oben und unten gebundene Töne, dazu stellenweise dissonierende Mittelstimmen von grossem Reiz.

No. 18. (F-moll). Ein tobendes Unwetter, zuckende Blitze, krachender Donner. Mit grösster Vehemenz durchgeführt.

No. 19. (Es-dur). Rauschend und rieselnd. Chopinsche Sprungtechnik. Liszt (p. 238,37) zitiert darüber aus einer Abhandlung des Grafen Zaluski (erschienen in der Wiener Zeitschrift „Die Dioskuren", II. Band)[52]: „Wer denkt da nicht gleich an das Prélude in Es-dur, das an einem stürmischen Tage auf den Balearen entstand. Gleichmässig und immer wiederkehrend fallen bei Sonnenschein Regentropfen herab; dann verfinstert sich der Himmel und ein Gewitter durch-

braust die Natur. Nun ist es vorübergezogen und wieder lacht die Sonne; doch die Regentropfen fallen noch immer!"

No. 20. (C-moll). *ff* setzt es wie mit schmetterndem Blech ein, abschnittweise wird es immer leiser, bis es in der Ferne verhallt. Ein Trauermarschmotiv von ergreifender Gewalt des Ausdrucks.

No. 21. (B-dur). Nocturnenartig, weich. Mittelsatz in Ges-dur, orgelpunktartig, immer auf Ges. Ein Abendlied am mondüberstrahlten Gestade, ruhig flutendes Wasser hört man in der stetig bewegten Begleitfigur.

No. 22. (G-moll). Ein leidenschaftlich tobendes Nachtstück. Wie ein Nachtlied der brandenden Meereswogen an felsiger Küste.

No. 23. (F-dur). Ein entzückendes Idyll. Rauschen der Bäume. Auf schwankenden Zweigen schaukeln sich die Vöglein, hell und freudig klingt ihr Ruf.

No. 24. (D-moll). Sehr pathetisch. Von packender Ausdrucksgewalt. Erregte, weitgriffige Begleitfigur. In der rechten Hand eine breite pathetische Melodie; erinnert thematisch an den Anfang der Beethovenschen Sonata appassionata. Mixolydische Harmonie des Themas. Mächtiger Klang, wenn im 2. Teil das Thema in Oktaven wuchtig einherschreitet, in glänzenden schnellen Läufe sich hoch hinaufschwingt oder in die Tiefe hinabstürzt. Sehr wirksam ist 6 Takte vor dem Schluss der Uebergang von Cis-moll nach D-dur und zurück nach cis, Verwendung des sogenannten neapolitanischen Sextakkordes in der Schlusskadenz. Die merkwürdige Schlusskadenz verdient besondere Erwähnung:


(Harmon. Auszug.)

Zum Schluss drei Contra D *fff*, sie werden als drei dumpfe Kanonenschüsse interpretiert. Die ungeheure Erregung in der sich Chopin befand, als ihn die Nachricht vom Fall Warschaus in Stuttgart erreicht, machte sich in diesem Stück und der C-moll-Etüde Luft (vgl. S. 49). [Hoesick weist auf die merkwürdige Parallele hin, die zwischen diesem Stück und gewissen Stücke aus Mickiewicz' Dziady existiert, die unter ähnlichen Umständen um die gleiche Zeit geschrieben wurden].

Für sich selbst steht das Cis-moll Prélude op. 45. Es ist noch mehr als die Stücke des op. 28 in der Art einer Improvisation. Die Haupttonart Cis-moll wird nur zu Anfang und gegen den Schluss gehört. Das Stück ist voll der apartesten Modulationen, und hat ein Ansehen, als wäre es in unseren Tagen entstanden. Dabei aber immer Wohllaut und Kunst in der Harmonienverknüpfung. Ganz besonders klangvoll die Kadenz am Ende, eine Sequenz, dadurch merkwürdig, dass jeder Ton der ziemlich schnellen Passage harmonisiert ist, ein Glitzern und Funkeln, wie Lichter auf geschliffenem Glas spielend. Zum Schluss eine Kette von verminderten Septimenakkorden. Mit dem Schluss der Kadenz vergleiche man Cramers Etüde No. 60 (in Bülows Ausgabe), um zu sehen, wie reich Chopin eine ältere Idee ausgestaltet.

* * *

Den Sommer 1839 verbrachte Chopin zu Nohant im Hause der George Sand. In ihrer „Historie de ma vie" lässt sie sich über die Ereignisse dieser Zeit aus und rechtfertigt ihre Motive für das Zusammenleben mit Chopin. Ihr sehr schön gefärbter Bericht ist freilich mit grosser Vorsicht aufzunehmen. Als eine Art von barmherziger Schwester möchte sie gelten, die das kranke Kind (ihren Sohn Maurice) und den kranken Freund mit Aufopferung pflegt.

„Ich war nicht von Leidenschaft verblendet. Ich hegte für den Künstler eine Art mütterlicher Zuneigung, die sehr warm, sehr real war, aber doch nie mit der Mutterliebe in Konflikt kommen konnte, dem einzigen Gefühl, das gleichzeitig keusch und leidenschaftlich ist. Ich war noch jung genug, um vielleicht gegen die Liebe ankämpfen zu müssen, gegen die Leidenschaft im eigentlichen Sinne. . . . . . Nach genauer Ueberlegung verschwand jedoch diese Gefahr für mich und erhielt sogar ein ganz anderes Aussehen, das eines Präservativs gegen Erregungen, die ich nicht mehr kennen wollte. Eine Pflicht mehr in meinem Leben, das schon so übervoll

von „fatigue“ war, schien mir eine „chance“ mehr für Erlangung jener „austérité“, zu der ich mich in einer Art von religiösem Enthusiasmus hingezogen fühlte.“

Aus Nohant sind eine Reihe Briefe Chopin's an Fontana erhalten. Auch in diesen Briefen spielen die geschäftlichen Angelegenheiten mit den Verlegern eine grosse Rolle. Doch sind sie nicht ausschliesslich mit diesen Dingen angefüllt, wie die Briefe aus Majorka. Fontana wird beauftragt, für Chopin eine Wohnung zu mieten und einzurichten. Bezeichnend für Chopin ist die peinliche Sorgfalt, mit der er jedes Detail der Ausstattung vorschreibt, wie z. B.:

„Suche Tapeten aus, wie ich sie früher hatte, tourterelle (taubengrau) aber hell und glänzend, . . · auch dunkelgrün mit nicht zu breiten Streifen. Für das Vorzimmer etwas anderes, aber doch respectable . . . . Ich ziehe die einfachen, unauffälligen, reinen Farben den aufdringlichen Farben der gewöhnlichen Art vor. Darum gefällt mir perlfarben, denn es ist weder laut, noch sieht es ordinär aus. . . . .

Mit ebenso grosser Sorge ist er auf seine Toilette bedacht:

„Kaufe mir einen neuen Hut bei Duport, Chausée d'Antin. Er hat mein Mass und weiss, wie leicht und von welcher Art der Hut sein muss. Nimm ein diesjähriges Façon, aber nichts übertrieben modernes . . . Gehe auch zu meinem Schneider Dautremont auf dem Boulevard und bestelle für mich ein paar graue Beinkleider. Wähle selbst dunkelgrauen Stoff aus, passend für den Winter; etwas feines, nicht gestreift, sondern einfach und elastisch (weich). Du bist ein Engländer, also weisst Du, was ich brauche . . . , auch eine ruhige schwarze Sammet-Weste, aber sehr wenig gemustert, kein „lautes“ Muster, etwas sehr ruhiges und elegantes. Sitze dem Schneider auf dem Halse, damit die Sachen Freitag morgen fertig sind, so dass ich sie bald nach meiner Ankunft anziehen kann.“

Ein langer Brief ist damit angefüllt, dem Freunde Vorschriften über die Beschaffenheit einer Wohnung für George Sand in Paris zu machen, die Fontana mieten soll. Ausdrücklich bemerkt Chopin, der Freund möge sich der Sache sehr sorgsam annehmen: „ich sage, er möge sich meiner Angelegenheit annehmen, denn sie ist so gut wie meine eigene Sache.“ Sogar den Plan der Wohnung, wie er sie für George Sand wünscht, zeichnet Chopin. „Um Gottes Willen bitte ich dich, lieber Freund, interessiere Dich für diese Angelegenheit aufs regste.“ Das klingt leidenschaftlicher, als G. Sands Versicherung der mütterlichen Zuneigung. Was Chopins künstlerische Tätigkeit betrifft, so erfahren wir aus den Briefen, dass er in Nohant (Sommer 1839) an der B-moll Sonate arbeitete, eine Nocturne in G-dur (op. 37) und drei neue Mazurkas (op. 41, die vierte stammt aus Palma) geschrieben habe: „Sie scheinen mir hübsch zu sein, wie Eltern ja immer die jüngsten Kinder hübsch finden, wenn sie selbst alt werden.“ Ferner heisst es: „Im übrigen tue ich gar nichts; für meinen Gebrauch korrigiere ich die Pariser Ausgabe von Bach; nicht nur die Fehler des Stechers, sondern auch die harmonischen Schnitzer derer, die vorgeben Bach zu kennen.“ Moscheles sollte um diese Zeit nach Paris kommen. Chopin empfiehlt: „ihm eine Einspritzung zu verabreichen, bestehend aus Neukomms Oratorien, angerichtet mit Berlioz's Cellini und Doehlers Konzert.“ Dass Chopin in spöttischem Ton von Neukomm und Doehler redet, ist nicht zu verwundern; dass er aber Berlioz's Cellini in so schlechte Gesellschaft stellt, ist nur aus seiner Antipathie gegen Berlioz's Musik überhaupt zu erklären. Seine polnischen Landsleute, denen er immer bereitwillig und freigebig Hilfe leistete, kosteten ihm viel Geld. Darauf beziehen sich die folgenden Sätze: „Es trifft sich gut, dass Dziewanowski heiratet; nach der Hochzeit wird er mir die 80 Fr. sicherlich zurückzahlen. Auch Podczaski möchte ich verheiratet sehen und Nakwaska und auch Anton (Wodzinski).“

Die ganze Korrespondenz mit Fontana ist bezeichnend für die Art, wie Chopin seine Freunde in Anspruch nahm und wie diese ihm ergeben waren. Beim Lesen dieser Briefe möchte man fast glauben, dass Fontana weiter nichts zu tun hatte, als sich um Chopins Angelegenheiten zu bekümmern, so zahlreich und mannigfaltig sind Chopins Aufträge. Als Zeichen des Dankes ist die Dedikation der Polonaisen op. 40 an Fontana anzusehen. Die eine davon scheint Fontana nicht ganz befriedigt zu haben. Darauf bezieht sich das Folgende: „Lass auch den Hut von Duport bringen; dafür werde ich den zweiten Teil der Polonaise für Dich umändern bis zur letzten Stunde meines Lebens.“ Vielleicht liegt hier auch ein wenig Selbstironie. Chopin konnte sich im Feilen und Umarbeiten seiner Kompositionen niemals genug tun. Auf ein nicht näher bezeichnetes Impromptu kommt er im letzten Brief zu sprechen:

. . . Ein Impromptu, das vielleicht ohne Wert ist — ich weiss es selbst noch nicht, das Stück ist zu neu. Doch hätte es nichts geschadet, wenn es weniger im Stil der Orlowski, Zimmermann oder Karso-Konski (Kontski) oder Sowinski oder ähnlicher Tiere wäre, denn nach meiner Schätzung müsste es mir ungefähr 800 Fr. einbringen.“

Wahrscheinlich ist damit das erst nach Chopins Tode veröffentlichte Fantasie-Impromptu (op. 66) gemeint. Aus dem angegebenen Grunde hat Chopin selbst es wohl nicht drucken lassen. Wenn diese Annahme richtig ist, dann ist damit auch Niecks irrtümliche Angabe richtig gestellt, das Stück sei 1834 komponiert. Es würde dann in das Jahr 1839 zu verlegen sein. Ein anderer Irrtum Niecks lässt sich aus einem späteren Briefe Chopins (neue Briefsammlung vom 1. Oktober 1845) berichtigen. In dem ersten Briefe aus Nohant vom Jahre 1832 (Niecks II, 63) schreibt Chopin: „Mein Vater teilt mir mit, dass meine alte Sonate von Haslinger veröffentlicht worden ist, und dass die Deutschen sie loben.“ Damit ist die Sonate op. 4 gemeint, die Chopin von Warschau aus an Haslinger sandte, die aber nicht gedruckt wurde und in Haslingers Besitz als Manuskript verblieb. Niecks bemerkt hierzu, dass hier offenbar ein Missverständniss vorliege, da die Sonate erst im Jahre 1851 veröffentlicht wurde. Es liegt jedoch kein Missverständnis vor. Chopin gibt in dem Brief vom Jahre 1845 die Erklärung:

„Die Elsner gewidmete Sonate ist bei Haslinger in Wien erschienen. Wenigstens hat er mir selbst vor einigen Jahren die Korrekturbogen gesandt . . . . ich habe ihm mitgeteilt . . . dass ich vieles in der Sonate abändern wollte, und daraufhin hat er wohl den Druck inhibiert, was mir sehr angenehm wäre, denn für eine Musik dieser Art ist es jetzt zu spät; vor 14 Jahren konnte ich so etwas schreiben.“

Chopin scheint auf dies schwache Jugendwerk so wenig geachtet haben, dass er nicht genau anzugeben wusste, ob es tatsächlich erschienen war oder nicht. Warum die Sonate erst 1851 als posthumes Werk erschien, ist aus Chopins Erklärung ersichtlich.

Gegen Ende Oktober 1839 traf Chopin mit George Sand wieder in Paris ein. Er bezog die von Fontana eingerichtete Wohnung, Rue Tronchet No. 5, sogleich, George Sand die ihrige, Rue Pigalle 15, erst erheblich später, da das Instandsetzen viel Zeit in Anspruch nahm. Erwähnenswert ist aus den ersten Wochen seines Pariser Aufenthaltes eine Zusammenkunft mit Moscheles. In seinem Tagebuch hat Moscheles Nachrichten über seinen Verkehr mit Chopin niedergelegt. Er traf Chopin zum ersten Male bei dem Bankier Leo, auf den Chopin in seinen Briefen oft heftig schimpft, dessen Gastfreundschaft und hilfreiche Hand er aber durchaus nicht verschmäht. Kurz darauf stattete Moscheles

Chopin seinen Besuch ab. Chopin spielte ihm seine B-moll-Sonate vor und liess durch seinen Schüler Guttman sein Cis-moll-Scherzo vortragen.

Auf Veranlassung des Comte de Perthuis, Adjutanten von Louis Philippe, wurden Chopin und Moscheles nach St. Cloud eingeladen; sie spielten dort vor der königlichen Familie. Moscheles schreibt darüber:

„Es ging durch viele Prunkgemächer in einen Salon quarré, wo die königliche Familie en petit comité versammelt war. An einem runden Tisch sass die Königin mit einem eleganten Arbeitskorb vor sich (etwa um mir eine Börse zu sticken?), neben ihr Madame Adélaide, die Herzogin von Orleans und Hofdamen . . . . . . Chopin spielte zuerst eine Zusammenstellung von Nocturnos und Etüden und wurde wie ein Liebling bewundert und gehätschelt. Nachdem auch ich alte und neue Etüden gespielt und mit demselben Beifall, setzten wir uns zusammen ans Instrument — er wieder unten, worauf er immer besteht. Die gespannte Aufmerksamkeit des kleinen Kreises bei meiner Es-dur-Sonate ward nur durch die Ausrufe „divin, délicieux" unterbrochen. Nach dem andante flüsterte die Königin einer Hofdame zu: „Ne serait-il pas indiscret de le leur redemander?" was natürlich einem Wiederholungsbefehl gleichkam, und so spielten wir es noch einmal mit gesteigertem abandon. Im Finale überliessen wir uns einem musikalischen Delirium."



J. Moscheles.
(Stich im Besitze der Musikhistorischen Sammlung des Herrn Fr. Nic. Manskopf in Frankfurt a. M.

Später improvisierten die beiden Künstler, Chopin über Grisars Romanze La Folle, damals eins der beliebtesten Salonstücke, Moscheles über Themen von Mozart (s. Neue Zeitschr. f. Mus., 12. Nov. 1839). Der König sandte den Künstlern nach dem Konzert Geschenke, für Chopin eine goldene Tasse und Untertasse, für Mocheles ein Reiseetui. Chopin liess sich die Gelegenheit nicht entgehen, auf Kosten Moscheles' ein gewürztes Bon-mot zu prägen — kleine Bosheiten dieser Art machten ihm oft besonderes Vergnügen. „Der König schenkte Moscheles ein Reiseetui, um ihn desto früher los zu werden", soll er gesagt haben. Ob wahr oder erdichtet, der Ausspruch ist für Chopins spitze Zunge bezeichnend. Seine Spottlust machte auch vor durchaus achtenswerten Persönlichkeiten, ja vertrauten Freunden, kein Halt. Auch Moscheles berichtet von Chopins überaus komischen Nachahmungen von „Liszt, Pixis und einem buckligen Klavierliebhaber" und spricht von seinem lebhaften Wesen, seiner Heiterkeit.

Nicht lange dauerte es, bis Chopin seine Wohnung, Rue Tronchet, aufgab und ganz zu George Sand übersiedelte. In ihrer „Histoire de ma vie" gibt G. Sand eine Erklärung dieser neuen Vereinigung. Reines Mitleid mit Chopins schlechtem Gesundheitszustand, der Wunsch, ihn pflegen zu können und ihm die Annehmlichkeiten einer geordneten Häuslichkeit zu verschaffen, waren nach G. Sand ihre einzigen Motive. Rue Pigalle wohnte Chopin ununterbrochen bis zum Sommer 1841. Entgegen ihrer Gewohnheit ging G. Sand im Sommer 1840 nicht nach Nohant. Ueber Chopins Erlebnisse während des Jahres 1840 sind wenig Nachrichten vorhanden. Er nahm seine frühere Tätigkeit wieder auf, unterrichtete, komponierte, ging viel in Gesellschaften. G. Sands Wohnung war ein Stelldichein der geistigen Elite. Balzac, Eugène Delacroix (Lehrer von G. Sands Sohn Maurice), der Abbé de Lamennais, der Philosoph Pierre Leroux, verkehrten dort, wie aus G. Sands Korrespondenz ersichtlich ist, aber auch Saint-Beuve, Heine, Liszt, Lamartine und viele andere gehörten zu ihrem engeren Bekanntenkreise. Mit allen diesen Männern kam auch Chopin zweifellos häufig

in Berührung. Der Anfang des Jahres 1840 brachte wohl ungewöhnliche Erregung. Die erste Aufführung von G. Sands Drama „Cosima“ im Théâtre français stand bevor. Darüber möge man Heines Bericht nachlesen (sämtliche Werke, Bd. 11, S. 282 ff.). Die Proben, die Anstrengungen, die G. Sand machte, um die Schauspielerin Dorval in das Théâtre français zu bringen, der schliessliche totale Misserfolg mögen auch Chopin nicht wenig Aufregung verursacht haben.

Chopins Schülerin Frau Streicher (damals Frl. Friederike Müller) hat Erinnerungen an ihre Studienzeit bei Chopin hinterlassen, die sich gerade auf die Jahre 1839—41 beziehen.[54]) Sie erzählt, dass Chopin trotz seines leidenden Zustandes seine Pflichten als Lehrer mit peinlicher Gewissenhaftigkeit erfüllte.

„Manch einen Sonntag begann ich bei Chopin um 1 Uhr zu spielen, und erst um 4 oder 5 Uhr wurden wir fertig. Dann spielte er auch, und wie herrlich! nicht nur seine eigenen Kompositionen, sondern auch die anderer Meister, um dem Schüler zu zeigen, wie sie gespielt werden müssten. Eines Morgens spielte er 14 Präludien und Fugen von Bach auswendig, und als ich meine freudige Bewunderung aussprach, entgegnete er: „Cela ne s'oublie jamais“ und traurig lächelnd fuhr er fort: „Depuis un an je n'ai pas étudié un quart d'heure de suite, je n'ai pas de force, pas d'énergie, j'attends toujours un peu de santé pour reprendre tout cela, mais . . . j'attends encore.“ . . . . Oft hörte ich ihn in wunderbar schöner Weise präludieren. Einmal, als er völlig in sein Spiel versunken war, vollkommen der Welt entrückt, trat sein Diener leise ein und legte einen Brief auf das Notenpult. Mit einem Aufschrei hörte Chopin auf zu spielen, seine Haare sträubten sich — was ich bis dahin für unmöglich gehalten hatte, sah ich nun mit eigenen Augen.“

Trotzdem Friederike Müller oft in Chopins „Pavillon“ Rue Pigalle, einem Teil von G. Sands Wohnung, gewesen sein muss, hatte sie doch keinerlei Berührung mit ihr:

„Ich sah Mme. Sand im Jahre 1841 und später 1845 im Theater in einer Loge und hatte Gelegenheit, ihre Schönheit zu bewundern. Ich habe niemals zu ihr gesprochen“

ist alles, was sie über George Sand berichtet. Möglich, sogar wahrscheinlich ist es, dass Chopin das junge Mädchen aus feinem Taktgefühl absichtlich von George Sand fernhielt. Merkwürdig ist es jedenfalls, dass diese bevorzugte Schülerin Chopins $1\frac{1}{2}$ Jahre lang im Hause der Sand aus und ein ging, ohne diese jemals gesehen zu haben.

Ueber Chopins Lehrweise sind wir durch zahlreiche, verstreute Mitteilungen seiner Schüler einigermassen unterrichtet.[54a]) Die Etüdenwerke von Cramer, Clementi bildeten die Grundlage der technischen Studien. Dem wohltemperierten Klavier von Bach widmete er grosse Aufmerksamkeit. Sonaten und andere Stücke von Mozart, Hummel, Field, Weber, Moscheles bildeten im wesentlichen das Repertoire seiner Schüler, soweit Chopin darüber bestimmte; dazu kamen seine eigenen Kompositionen. Von Beethoven liess er nur gewisse Kompositionen mit Vorliebe spielen, von Schubert nur ganz wenig. In seinem Verhältnis zu anderen Komponisten war er überhaupt sehr konservativ und etwas engherzig. Bach schätzte er sehr hoch, Mozart liebte er über alles. Beethoven sagte ihm nur bis zu einer gewissen Grenze zu; er fand vieles bei ihm trivial, sah sich oft aus dem Himmel plötzlich auf die Erde geworfen. Der geniale Beginn des letzten Satzes der C-moll-Symphonie z. B. war ihm zuwider; dieser plötzliche Ausbruch war ihm von zu brutaler Kraft. Solche Schroffheiten missfielen ihm. Auch an Schubert'schen Liedern hatte er ähnliches auszusetzen; manche davon, wie auch viele der kleineren Klavierstücke dagegen liebte er sehr. Berlioz' Musik war ihm ganz und gar zuwider. Webers Sonaten und Konzertstücke liess er oft spielen. Hummels Werke spielte er selbst mit grosser Vorliebe,

Fields Nocturnen versah er oft mit den schönsten Verzierungen (bei seinen eigenen Kompositionen litt er von anderen, auch Liszt, nicht die geringsten Aenderungen). Bellini und Rossini waren ihm angenehm, Meyerbeer mochte er nicht ausstehen. Von Schumann wollte er nicht viel wissen und Mendelssohns Musik konnte er überhaupt nicht leiden. Er gab sich wohl niemals die Mühe, in eine ihm fremde Individualität einzudringen. Was seiner Art nahe kam, zu seinem Empfinden unmittelbar sprach, gefiel ihm, alles andere lehnte er ab. Auch hier zeigt sich bei ihm der Mangel an umfassendem Blick. Er war nicht eigentlich ein grosser Geist. Seine geistigen Interessen waren klein. Auch in anderen Künsten sah er sich wenig um. Für Malerei hatte er nicht sehr viel übrig. Michel-Angelo war ihm ganz zuwider, Delacroix, einer seiner besten Freunde, konnte mit seiner grossen Kunst keinen bedeutenden Eindruck auf ihn machen. Bücher las er nicht viel. Er lebte ganz und gar nur in der Musik.

Um diese Zeit, Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre war Chopin auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft. In diese Jahre drängen sich die meisten jener Werke zusammen, die ihm seinen Platz unter den Meistern bereitet haben. Auch als Spieler war er um diese Zeit unvergleichlich. Zwei Berichte von Künstlern, die ihm nahe standen, seien hier genannt, von Heinrich Heine und Liszt.

Heine schreibt („Lutetia" 1837):

. . „Chopin, der nicht blos als Virtuose durch technische Vollendung glänzt, sondern auch als Komponist das Höchste leistet. Das ist ein Mensch vom ersten Range. Chopin ist der Liebling jener Elite, die in der Musik die höchsten Geistesgenüsse sucht. Sein Ruhm ist aristokratischer Art, er ist parfümiert von den Lobsprüchen der guten Gesellschaft, er ist vornehm wie seine Person. Chopin ist von französischen Eltern in Polen geboren und hat einen Teil seiner Erziehung in Deutschland genossen. Die Einflüsse dreier Nationalitäten machen seine Persönlichkeit zu einer höchst merkwürdigen Erscheinung; er hat sich nämlich das Beste angeeignet, wodurch sich die drei Völker auszeichnen: Polen gab ihm seinen chevaleresken Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmut, seine Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn. . . . Die Natur aber gab ihm eine zierliche, schlanke, etwas schmächtige Gestalt, das edelste Herz und das Genie. Ja, dem Chopin muss man Genie zusprechen in der vollen Bedeutung des Wortes; er ist nicht blos Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuss, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raphaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie. Wenn er am Klavier sitzt und improvisiert, ist es mir, als besuche mich ein Landsmann aus der geliebten Heimat und erzähle mir die kuriosesten Dinge, die während meiner Abwesenheit dort passiert sind . . . Manchmal möcht' ich ihn mit Fragen unterbrechen: Und wie gehts der schönen Nixe, die ihren silbernen Schleier so kokett um die grünen Locken zu binden wusste? Verfolgt sie noch immer der weissbärtige Meergott mit seiner närrisch abgestandenen Liebe? Sind bei uns die Rosen noch immer so flammenstolz? Singen die Bäume noch immer so schön im Mondschein?" . . .

Liszt schreibt (S. 111 seines Buches):

„Nun müssten wir noch von Chopins Spiel reden, wenn nicht der traurige Mut uns dazu fehlte; wenn wir seelische Regungen ausgraben könnten, die mit den intimsten persönlichen Erinnerungen eng verknüpft sind, um ihre Grabtücher (linceuls) mit den Farben zu versehen, mit denen sie gemalt werden müssten . . . . Kann es gelingen, jemandem eine Vorstellung von dem Zauber einer unsagbaren Poesie zu geben, der sie nicht selbst empfunden hat? . . . . . . In den meisten seiner Walzer, Balladen, Scherzos, liegt die Erinnerung irgend eines flüchtigen poetischen Hauches wie eingesargt, der von einer flüchtigen Erscheinung herübergeweht scheint. Manchmal idealisirt er sie so weit, macht er ihre Fibern so zart und zerbrechlich, dass sie nicht mehr unseresgleichen anzugehören scheint, sondern sich der

Feenwelt nähert und uns die Geheimnisse der Undinen, der Titanias, der Ariel, der Königin Mab, der mächtigen und launischen Oberons enthüllt, aller Genien der Lüfte, des Wassers und Feuers, die auch, wie wir, den bittersten Enttäuschungen und unerträglichsten ennui ausgesetzt sind. Wenn diese Art von Inspiration Chopin überkam, dann nahm sein Spiel einen ganz bebestimmten Ausdruck an, ganz gleich, was er immer spielen mochte, Tanzmusik oder träumerische Nocturnen, Mazurkas, Préludes oder Scherzos . . . . . Allem gab er eine ganz unnennbare Färbung, ein nebelhaftes Ansehen, einen Pulsschlag von einer Vibration, die nichts Stoffliches mehr an sich hatten und wie ein impondérable auf das Wesen wirkten, ohne durch die Sinne zu gehen. Bald meinte man, das freudige, ungeduldige Fusswippen einer Peri zu vernehmen, die im Liebesstreit schmollt, bald waren es sammetweiche, schillernde Modulationen, wie der Rücken eines Salamanders; bald hörte man traurige, trostlose Accente, als wenn die Seelen im Fegefeuer nicht barmherzige Beter fänden, die ihre endliche Erlösung erflehten. Dann wieder entströmte seinen Fingern eine so traurige, untröstliche Verzweiflung, dass man den leibhaftigen Jacopo Foscari des Byron vor sich auferstanden sah, dass man meinte, ihn aus Liebe zum Vaterland den Tod erleiden zu sehen, ihn, der den Tod der Verbannung vorzog, der es nicht überleben konnte, Venezia la bella zu verlassen . . . . Durch sein Spiel erweckte der grosse Künstler in bezaubernder Weise jenes Zittern von ängstlicher, atemloser Erregung die über einen kommt, wenn man sich in der Gegenwart übernatürlicher Wesen fühlt, nahe denen, die man weder ahnen kann, noch fassen, noch umarmen, noch beschwören. Er liess die Melodie immer leise auf- und abwogen, wie der Nachen auf dem Busen einer mächtigen Welle; oder, er liess sie schreiten, wie eine Erscheinung in den Lüften. . . . . In seiner Niederschrift zeigte er die Manier, die seinem Spiel einen so eigenen Zug verlieh, durch das Wort: Tempo rubato an: „geraubte" Zeit, abgeschnittener, geschmeidiger Takt, abrupt und languid zugleich, wie die Flamme unter dem Lufthauch hin- und hertreibt, wie die Aehren auf dem Feld unter dem Druck des warmen Windes wogen, wie die Baumwipfel schwanken unter dem Hauch der frischen Brise. Aber später liess Chopin diese Bezeichnung fort; denn das Wort sagte dem Wissenden nichts neues, dem Unwissenden, der es nicht verstand und fühlte, gar nichts. . . . Es müssen also alle seine Kompositionen mit diesem eigentümlich accentuierten und rythmisierten balancement gespielt werden, mit jener morbidezza, deren Geheimnis schwer zu fassen ist, wenn man ihn nicht selbst oft gehört hatte."



Chopin's Hand.
(In Marmor im Museum zu Budapest.)

In Betreff des Rubato ist auch daran zu erinnern, dass es im Grunde nicht eine Erfindung Chopins ist, sondern von ihm aus der polnischen Volksmusik übernommen und künstlerisch verwertet worden ist. Das Rubato ist ein Charakteristikum der slavischen Volksmusik, besonders der ländlichen, bäurischen; ein Wiederspiegeln des etwas schwankenden, unentschiedenen slavischen Charakters im Rythmus, wie ein polnischer Schriftsteller es ausdrückt.[55])

Die meisten Berichterstatter heben hervor, dass Chopin durch seinen eigentümlichen Pedalgebrauch die überraschensten Nüancen, ganz neue Effekte erzielt habe. Rubinstein behauptete irgendwo, wohl mit einiger Uebertreibung, aber nicht ganz grundlos, dass Chopin bei der Niederschrift seiner Kompositionen, hinsichtlich der Pedalvorschriften nachlässig gewesen sei, und dass man die Pedale anders gebrauchen müsse, als vorgeschrieben.[56])

WEITERE KOMPOSITIONEN DER PARISER ZEIT.

Die Publikationen des Jahres 1838 waren: op. 29, Impromptu (der Ctsse. de Loban gewidmet); op. 30, 4 Mazurkas (der Prinzessin v. Württemberg, geb. Fürstin Czartoryska gewidmet); op. 31, 2. Scherzo (an die Ctsse. Adèle de Fürstenstein); op. 32, 2 Nocturnes (an die Baronin de Billing); op. 33, 4 Mazurkas (an die Ctsse. Mostowska); op. 34, Trois Valses brillantes (gewidmet der Mlle. de Thun-Hohenstein, der Mme. d'Ivri, der Mlle. A. d'Eichthal).

1839 erschienen nur die Préludes op. 28, 1840 dagegen eine lange Reihe neuer Werke: op. 35, B-moll-Sonate; op. 36, 2. Impromptu; op. 37, 2 Nocturnes; op. 38, 2. Ballade (an Schumann); op. 39, 3. Scherzo (Guttmann gewidmet); op. 40, 2 Polonaisen (Fontana gewidmet); op. 41, 4 Mazurkas (dem polnischen Dichter Witwicki gewidmet); op. 42, As-dur-Walzer. Auffallend ist in den Dedikationen dieses Jahres die Abwesenheit adliger Namen; nur die Freunde sind bedacht, wohl zum Dank für die vielen Dienste, die sie ihm während seines Aufenthaltes im Süden leisteten.



Chopin-Medaille.
(Von Bovy.)

1841 kamen heraus: op. 43, Tarantelle; op. 44, Polonaise, Fis-moll (der Princesse de Beauvau gewidmet); op. 45, Prélude Cis-moll (der Prinzessin Czernicheff gewidmet); 1842 erschienen: op. 46, Allegro de Concert (an Mlle. F. Müller); op. 47, 3. Ballade (an Mlle. de Noailles); op. 48, 2 Nocturnes (Mlle. L. Dupurré gewidmet); op. 49, Fantaisie (an die Prinzessin de Souzzo); op. 50, 3 Mazurkas (an Léon Szmitkowski). Von allen diesen Kompositionen seien hier nur drei betrachtet, die übrigen später im Zusammenhang.

Ueber die Tarantelle, op. 43, schreibt Schumann:

„Ein Stück in Chopins tollster Manier; man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblich dabei zu Mute. Schöne Musik darf das freilich niemand nennen, aber dem Meister verzeihen wir wohl auch einmal seine wilden Phantasien, er darf auch einmal die Nachtseiten seines Innern sehen lassen."

Chopin selbst spricht einmal etwas geringschätzig von der Tarantelle (vgl. S. 94). Trotz Schumann und Chopin jedoch ist dieses Stück in italienischer Manier äusserst brillant und durchaus wertvoll.

In den Briefen der dreissiger Jahre ist oft von einem dritten Konzert die Rede. Chopin gab später die Idee vollständig auf, es mit Orchester zu setzen. Das „Allegro de concert", op. 46, für Klavier allein, enthält höchstwahrscheinlich die Ueberbleibsel des geplanten Konzerts. Obschon es erst 1842 veröffentlicht wurde, ist die Verwandtschaft mit den beiden Konzerten so auffällig, dass man annehmen muss, es sei, wenigstens in den Skizzen, nicht lange nach den Konzerten entstanden. Die Art der Themen, die auffallende Aehnlichkeit in der Passagenbildung, die gleiche breite Anlage sprechen

dafür. Vieles mag später abgeändert oder neu hinzugetan worden sein. Auch Schumann sieht in dem Stück ein verkapptes Konzertstück mit Orchester, und in der Tat ist es auf den ersten Blick zu sehen, wie tutti und soli darin miteinander abwechseln. Dem Stück fehlt die rechte Einheitlichkeit. Sieht man die einzelnen Teile jeden für sich an, so bemerkt man überall zahlreiche Schönheiten, — das Ganze jedoch hat keinen genügenden Halt. Bis Takt 87 reicht das erste tutti, kenntlich durch den massigen Satz. Das solo beginnt bei der coda der Exposition und führt nach einer brillanten Kadenz wiederum nach der Tonika zurück, aber nicht zum Hauptthema, wie man erwarten dürfte, sondern zu einem neuen melodischen Gebilde. Das Hauptthema verschwindet überhaupt vollständig und kehrt im Verlauf des ganzen, langen Stückes nicht ein einzigesmal wieder. Lehrreich ist ein Vergleich zwischen der ersten orchestralen Fassung des Seitensatzes im tutti und der solistischen Behandlung des Klaviersatzes bei der Wiederholung. Auf diese Wiederholung folgt eine Art passagenhafter, sehr brillanter Durchführung, die schliesslich zur Wiederaufnahme des letzten tutti-Abschnitts führt, jetzt in der Dominante. Hier könnte man sich tutti und solo vereinigt denken. Es ist der Höhepunkt des Satzes, eine Stelle von echt Chopinschem abandon. Das solo beginnt mit einer nochmaligen Aufnahme des Seitensatzes. Eine ziemlich freie, gedehnte coda führt zum glänzenden Schluss.

Die Fantaisie op. 49 leidet an dem gleichen Fehler wie fast alle grösser angelegten Stücke Chopins: Form und Inhalt decken sich nicht vollständig. An der Form bleibt mancherlei unklar; es fehlt an Logik und stetigem Aufbau. Plötzlich erscheint hier und da ein Gedanke, der ebenso plötzlich in der Tiefe versinkt, ohne jemals wieder aufzutauchen. Wenn Bach und Beethoven mit peinlicher Sorge darauf achten, dass jedem Gedanken die ihm zukommende Entwickelung gegönnt sei, so ist Chopin in den grösseren Werken in dieser Hinsicht zu sorglos. Die grosse Form ist bei ihm nicht durchgeistigt und belebt. Doch köstlich ist rein musikalisch der Inhalt dieser Fantasie. Sie ist eins der leidenschaftlichsten, glühendsten Stücke in der ganzen Klavierliteratur. Eine Art Trauermarsch in F-moll leitet das Stück ein. Nach dem Abschluss dieser Einleitung belebt sich das Tempo allmählich. Zweimaliger Ansatz zu grossem Aufschwung, dann beim ersten *ff* rapider Absturz zu einem sehr erregten neuen Motiv in F-moll:



Hier beginnt der zweite Hauptteil. Kurz darauf besänftigt sich das agitato und eine herrliche lyrische Episode setzt ein:



Wie hier blühender Klang den Tasten entlockt wird, ist grosser Bewunderung wert. Die Stelle ist nur dreistimmig mit hoher Kunst gesetzt. Doch bald wühlt es wieder von unten herauf. Ein neues, höchst leidenschaftliches, kraftvoll trotziges Motiv taucht auf



Man vergleiche damit gewisse Stellen aus dem grossen Duett im 2. Tristan-Akt (s. Klav.-Ausz. v. Bülow, S. 113). Immer kühner stürmt es vorwärts, zuletzt Schritt vor Schritt bis die Höhe

erreicht ist. Da schmettern Trompeten und Posaunen in Siegesfanfaren, und mit einer Art Triumphmarsch (Es-dur)



schliesst der stürmische Abschnitt ab. Doch die Ruhe ist noch nicht gewonnen. Von neuem erhebt sich der Ansturm. Ein erheblicher Teil des vorangegangenen wird, in andere Tonarten transponiert, wiederholt. Es kommt jedoch nicht zu einer Steigerung wie vorher. Immer sanfter und ruhiger wird es schliesslich. Ein Intermezzo tritt ein: Lento sostenuto, H-dur $^3/_4$. Es wirkt wie eine lichtumgossene Vision. Doch hart wird der Träumende aufgeschreckt. Wiederum (Tempo I) beginnt das rastlose Vorwärtsdrängen. Was nun folgt, die Reprise, ist eine Wiederholung des zweiten Haupabschnittes. Auch hier wird mit dem Triumphmarsch (jetzt in As-dur) abgeschlossen. Noch einmal beginnt es erregt zu werden, doch eine Reminiscenz an das intermezzo bringt den Ansturm zur Ruhe. Der auf- und abwogende As-dur-Dreiklang, majestätisch daherrauschend wie eine mächtige Welle, bringt das Stück zum Abschluss.

Die Fantasie ist eine eminent „nationale" Dichtung. Sie gehört als solche in eine Reihe mit den grossen Polonaisen, den Balladen. der B-moll-Sonate u. a.

* * *

Am 26. April 1841 spielte Chopin zum ersten Male seit Jahren wieder öffentlich. Das Publikum bestand fast ausschliesslich aus Chopins Freunden und Anhängern. Auch Liszt war anwesend. Ernest Legouvé, dem Referenten der Gazette musicale, gegenüber, sprach Liszt den Wunsch aus, selbst über das Konzert berichten zu dürfen. Legouvé war einverstanden. Er teilte Chopin die Tatsache mit. Dieser war darüber nicht sehr erfreut. Legouvé suchte ihn zu überzeugen, dass ein Artikel von Liszt für Chopin nur vorteilhaft sein könne. „Il vous fera un beau royaume", sagte er zu Chopin, „Oui, dans son empire", war die Antwort.[57]) Diese Erzählung wirft ein helles Licht auf die damaligen Beziehungen zwischen Liszt und Chopin, wenigstens was Chopin betrifft. Es ist hier am Platze, auf den Gegenstand näher einzugehen.

Die Bekanntschaft mit Liszt datiert von Chopins frühestem Aufenhalt in Paris. In den ersten Jahren waren die persönlichen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern die besten. Freilich blieb Chopin bei aller Herzlichkeit des Verkehrs Liszt gegenüber etwas reserviert, wie es überhaupt in seiner Natur lag, sein innerstes Empfinden in sich zu verschliessen. Liszt hat der Verehrung, die er immer für Chopin hegte, einen schönen Ausdruck gegeben in seinem nach Chopins Tode veröffentlichten Buche „Chopin."[57a]) Man kann ohne Uebertreibung sagen, dass Liszt neben Schumann der einzige unter den Zeitgenossen war, der Chopins Grösse zu würdigen imstande war. Schon im Jahre 1838 schrieb Liszt an Schumann:

„Pour parler franc et net; il n'y a absolument que les compositions de Chopin et les vôtres qui soient d'un puissant intérêt pour moi. Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé . . . à peu d'exceptions près du moins."

Chopin seinerseits schätzte Liszt als Klavierspieler ungemein hoch, interessierte sich aber wenig für Liszts Kompositionen, die ja allerdings in den 30er Jahren vorwiegend äusserlich virtuoser Art waren. Chopins ausserordentlich grosse Empfindlichkeit wurde von Liszt bisweilen verletzt, der sich ge-

stattete, beim Vortrag von Chopinschen Kompositionen eigenmächtig kleine Aenderungen. Varianten der Verzierungen und dergleichen anzubringen. Nach und nach wurde der Verkehr immer kühler. Lenz, der Autor des Buches „Die grossen Klaviervirtuosen unserer Zeit“, der 1842 bei Chopin Unterricht nahm, hörte aus dessen Munde über die Beziehungen zu Liszt: „Wir sind Freunde, wir waren Kameraden.“ Niecks stellte Nachforschungen über den Grund der Verstimmung an. Liszt antwortete ihm: „Unsere Damen (Comtesse d'Agoult und George Sand) hatten Streit miteinander, und als Kavalier musste jeder von uns zur Seite seiner Liebsten halten.“ Niecks erfuhr von Chopins Freund Franchomme den wahren Grund, teilte ihn aber nicht mit, wegen angeblich sehr delikater Natur der Sache. Liszt soll sich während Chopins Abwesenheit einmal in Chopins Wohnung mit einer anderen Person häuslich eingerichtet haben, und Chopin wurde so erzürnt, als er den Sachverhalt erfuhr, dass er den freundschaftlichen Verkehr abbrach.[58])



Berlioz, Czerny u. Liszt.

Nach Liszts Weggang von Paris scheinen die Beziehungen ganz aufgehört zu haben, wenigstens ist der bekannte Briefwechsel zwischen Chopin und Liszt kaum erwähnenswert. In den veröffentlichten Sammlungen der Lisztschen Briefe findet sich nur ein einziges, ganz kurzes Schreiben an Chopin, in dem Liszt den Verleger Benacci warm empfiehlt (Lyon 21. Mai 1845). In den neu veröffentlichen Briefen von Nicolaus Chopin finden sich einige Anspielungen auf Liszt. So schreibt der Vater z. B. am 16. Oktbr. 1842: „Du bist also bei einem Diner mit Liszt zusammengekommen? Ich kenne Deine Klugheit; Du thust recht daran, nicht gänzlich mit ihm zu brechen trotz seiner Prahlerei. Ihr waret Freunde gewesen.“ Chopin beklagte sich seiner Schülerin Mme. Rubio gegenüber, dass Liszt nicht offen genug sei, gegen ihn intriguiere und sogar in Zeitungen ungünstige Feuilletons über ihn geschrieben habe. Wie weit diese Beschwerden begründet waren, lässt sich kaum feststellen. Immer ist jedoch daran zu denken, dass Chopin überaus reizbar war und oft Argwohn hegte, wo kein triftiger Grund dazu vorhanden war.

Den Sommer 1841 verbrachte Chopin mit G. Sand in Nohant. Eine Reihe Briefe von ihm aus Nohant an Fontana sind in demselben trockenen Geschäftston gehalten wie die schon erwähnten. Fontana scheint er als eine Art Geschäftsführer, sogar Lasttier benutzt zu haben. Fontana muss die Kompositionen kopieren, muss mit ½ Dutzend Verlegern unterhandeln, muss hunderterlei Aufträge erledigen. Wir erfahren, dass in Nohant das Prélude in Cis-moll (op. 45) geschrieben worden ist. Wegen der Widmung des Stückes an die Prinzessin Elisabeth Czernicheff hat Fontana viel Arbeit. Da Chopin nicht weiss, wie der Name geschrieben wird, soll Fontana Erkundigungen einziehen, wenn nötig, sogar zur Gouvernante der Prinzessin gehen. Von der neukomponierten Tarantella op. 43 soll Fontana nicht weniger als drei Kopien machen. „Es wird Dir langweilig sein, dies abscheuliche Ding so oft abzuschreiben; ich hoffe jedoch, dass ich für lange Zeit nichts so schlechtes komponieren werde.“

Wir erfahren ferner, dass der Boléro op. 19 500 Fr. eingebracht habe

dass Chopin für das Allegro de concert op. 46, 600 Fr. verlangte, für die Fantasie op. 49 500 Fr., die Ballade op. 47, 2 Nocturnes op. 48, Polonaise op. 44 je 300 Fr.; diese Preise nur für das Verlagsrecht in Paris. Zieht man in Betracht, dass er für viele Kompositionen auch noch aus Deutschland und England Extrahonorare erhielt — für op. 46, 47, 48, 49 z. B. verlangt er 3000 Fr. — so kann man wohl annehmen, dass Chopin durch seine Kompositionen eine hübsche Summe Geldes verdient habe. Freilich darf man keine Vergleiche ziehen mit den Einnahmen, die berühmte Opernkomponisten hatten, wie Rossini und Meyerbeer, auch darf man nicht daran denken, was für Honorare manche berühmte Komponisten der Gegenwart erhalten. Aber im Vergleich mit Beethoven, Schubert u. a. waren die Verdienste Chopins glänzende zu nennen.



George Sand.
(Stich von H. Robinson nach einem Porträt von A. Charpentier.)

Ende Februar 1842 gab Chopin im Pleyel Saal ein zweites Konzert. Das Programm kann man nach den Berichten der Pariser Musikzeitungen rekonstruieren. Chopin spielte nur eigene Kompositionen: Die As-dur Ballade, drei Etüden in As-dur, F-moll und C-moll, vier Nocturnes, darunter die in Fis-moll, ein Prélude in Des-dur und das Ges-dur Impromptu. Der Cellist Franchomme spielte ausserdem ein Solo, die Viardot-Garcia sang „Divers fragments de Händel“, eine air von Dessauer: Felice Donzella und ein Lied: Le chêne et le roseau, Komponist ungenannt.

Vom Jahre 1841 an beginnt die Familienkorrespondenz — in der neuen Briefsammlung kürzlich zum erstenmal veröffentlicht — wieder als Quelle benutzbar zu werden. Auffallend ist es, dass der Vater sich so häufig über Chopins langes Stillschweigen beklagt. Einmal spricht er von einer „silence de trois mois“. Wenn Chopin so selten schrieb, so ist wohl kaum eine Verminderung der verwandschaftlichen Zuneigung anzunehmen. Grund des Schweigens wird vielleicht das Verhältnis zu G. Sand gewesen sein, das Chopin vor den Eltern so lange als möglich zu verschleiern suchte. Die Eltern würden Anstoss daran genommen haben. Noch im Jahre 1841 (9. Januar) schreibt der Vater zweifellos mit Bezug auf G. Sand: „Wir sind beruhigt, da Du so wohl gepflegt wirst, wie Du uns mitteilst. Doch wären wir sehr neugierig, etwas über diese Intimität zu erfahren.“ Chopin selbst nennt in den Briefen an die Eltern G. Sand immer nur; „Die Herrin des Hauses“ (Pani domu), vermeidet sogar, ihren Namen zu schreiben.

Die Jahre 1841—47 verflossen für Chopin ohne besonders bemerkenswerte äussere Ereignisse. Jeden Sommer verbrachte er einige Monate in Nohant, den Rest des Jahres lebte er in Paris, mit seinen Kompositionen und seinen Schülern beschäftigt. Nohant war also eine Art zweiter Heimat für ihn. Der Ort liegt in Berry, nicht weit von der Stadt La châtre, ungefähr 5 Meilen von Chatauroux

in einer fruchtbaren Niederung am Indre-Fluss. Von Paris aus war um diese Zeit die Reise ziemlich beschwerlich. Der Weg führte über Orleans, Vierzon, Chatauroux. Erst später, als die Eisenbahn gebaut wurde, kam man etwas bequemer hin.

G. Sand übte in Nohant [59]) die Gastfreundschaft im grossen Stil aus. Im Laufe der Jahre waren viele Dutzende der berühmtesten Zeitgenossen auf längere oder kürzere Zeit in Nohant zu Besuch. In den dreissiger Jahren waren Liszt und die Comtesse d'Agoult häufig da. Auch Pauline Viardot, der Maler Eugène Delacroix und Pierre Leroux gehörten zu den immer wiederkehrenden Besuchern. Für die Unterhaltung der Gäste war bestens gesorgt. Man unternahm oft lange Spaziergänge am Ufer des Indre oder in das Land hinein. Im Hause gab es einen Billardsaal, einen Theatersaal, in dem Stücke aufgeführt wurden. Die Gäste hatten vollkommene Freiheit. Wer jagen und fischen oder rudern wollte, fand Gelegenheit dazu; ein prächtiger Garten lud die trägen Geniesser ein. Auf der Bühne wurden oft ganze Stücke improvisiert in der Art der italienischen commedia dell'arte, — nur eine Skizze des Stückes war hinter der Bühne angeschlagen, die Schauspieler improvisierten den Dialog. Rechts und links von der Bühne waren 2 Klaviere als unsichtbares Orchester aufgestellt, und auf diesen lieferten Liszt und Chopin oft die Bühnenmusik. In ihren „Dernières Pages: Le Theâtre des marionettes de Nohant“ berichtet G. Sand über eine dieser reizvollen Unterhaltungen:

„Das Ganze begann mit einer Pantomine, und dies war Chopins Erfindung, er sass am Klavier und improvisierte, während die jungen Leute agierten und komische Balletts tanzten. . . Chopin leitete sie, wie es ihm gerade einfiel, vom drolligen zum ernsten, vom burlesken zum feierlichen, vom graziösen zum leidenschaftlichen. Wir improvisierten Kostüme, um mehrere Rollen hintereinander spielen zu können. Sobald der Künstler nun ein neues Kostüm auftauchen sah, passte er den Charakter seiner Musik in staunenswerter Weise der neuen Gestalt an.“

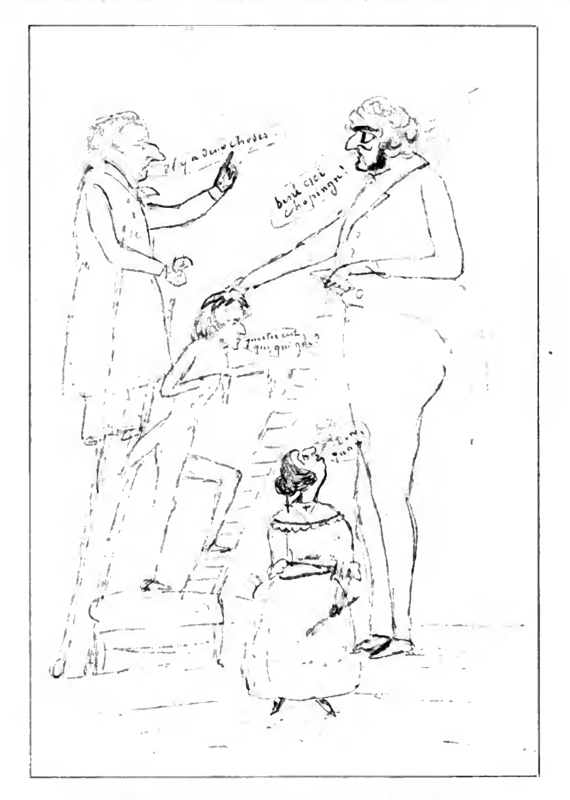
Aus dem Jahre 1842 sind eine Reihe Briefe von Delacroix [60]) aus Nohant erhalten, die über das Leben dort interessante Einzelheiten bringen. Da heisst es z. B.:

„Wenn wir nicht versammelt sind, um gemeinschaftlich zu essen, Billard zu spielen oder spazieren zu gehen, dann ist jeder von uns in seinem Zimmer, mit Lektüre beschäftigt auf dem Sofa ausgestreckt. Ab und zu weht der Wind uber den Garten her Klänge von Chopin's Fenster herüber, der in seinem Zimmer arbeitet; mit ihnen mischt sich der Gesang der Nachtigallen und der Duft der Rosen . . . . „ein wenig Malen, Billardspielen und Spazierengehen füllen den Tag vollkommen aus. . . . Wir erwarten Balzac, der nicht gekommen ist, und ich bin darüber froh. Er ist ein Schwätzer, der die Harmonie der nonchalance gestört haben würde, die mir hier so gut gefällt . . . . . Ich habe endlose intime Unterredungen mit Chopin, den ich sehr liebe, der ein wahrhaft vornehmer Mann ist; er ist der wahrhaftigste Künstler, pem ich je begegnet bin. Er ist einer der Wenigen, die man bewundern und schätzen kann. . . . . . . Das wichtigste Ereignis war ein Bauernball auf dem Rasenplatz vor dem Château. Die besten Dudelsackpfeifer des Ortes spielten dazu auf.

Doch waren in Nohant Nichtstun und ländliche Vergnügungen nicht alleinig an der Tagesordnung. G. Sand selbst arbeitete an ihren Schriften regelmässig, auch Chopin, hier von der Last des Unterrichtens befreit, konnte sich vollständig seinen Kompositionen widmen. G. Sand hat über Chopins Art des Schaffens überaus interessante, zweifellos authentische Mitteilungen hinterlassen. Sie schreibt (in ihrer Hist. de ma vie IV, 470 f.):

„Sein Schaffen war spontan, staunenerregend. Er fand Gedanken, ohne sie zu suchen oder vorherzusehen. Am Klavier kam ihm plötzlich der Einfall, ganz sublim, oder während

eines Spazierganges sang es in ihm, und er hatte Eile, sich auf dem Klavier seinen Gedanken vorzuspielen. Dann aber begann die peinlichste Arbeit, die ich jemals gesehen habe. Da war kein Ende von ungeduldigen, unentschlossenen Versuchen, gewisse Einzelheiten des Themas



Zeitgenossische Karrikatur betreffend Chopin und George Sand.

festzuhalten, so wie er sie innerlich gehört hatte. Was er als ganzes koncipiert hatte, analysierte er bei der Niederschrift zu sehr, und sein Bedauern, dass er es nicht restlos darstellen konnte, stürzte ihn in eine Art Verzweiflung. Er schloss sich ganze Tage in seinem

Zimmer ein, lief auf und ab, zerbrach die Federn, wiederholte, änderte einen Takt hundertmal, schrieb ihn und strich ihn ebenso oft wieder aus, fing am nächsten Morgen mit peinlicher und verzweifelter Ausdauer wieder an. Er arbeitete 6 Wochen an einer Seite, um sie schliesslich so niederzuschreiben, wie er sie im ersten Wurf skizziert hatte."

Den letzten Satz braucht man nicht zu wörtlich zu nehmen. Ein Künstler wie Chopin wusste wohl, was er wollte, sein feilen und ändern war durchaus nicht zwecklos.

Im Jahre 1842 zog G. Sand und Chopin mit ihr von der Rue Pigalle nach Cité d'Orleans, in ein ganz zurückgezogenes, von der Strasse durch zwei Tore getrenntes Quartier. Um einen Rasenplatz mit Blumenbeeten und Fontaine geschmückt, waren dort (in der Nähe der Rue Taitbout) eine Anzahl Häuser gebaut. Wegen der Ruhe und angenehmen Lage war der Square ein von Künstlern bevorzugtes Quartier. Dort wohnten nebeneinander No. 5 George Sand, No. 4 ihre Freundin Mme. Marliani, No. 3 Chopin. Chopins Nachbarn waren die Sängerin Pauline Viardot-Garcia, der Klavierpädagoge Zimmermann, der Bildhauer Dantan (berühmt auch durch seine Karikaturen). Chopin, G. Sand und Mme. Marliani speisten zusammen. Chopins Wohnung bestand aus mehreren elegant möblierten Zimmern. Viele Geschenke seiner vornehmen Pariser Freunde, Handarbeiten der Mme. de Rothschild, der Fürstin Czartoryska u. a., Sèvres Porcellan „offert per Louis Philippe a Frédéric Chopin" ein Pleyel-Flügel, Geschenk des Königs und hunderterlei bric à brac schmückten die Räume. In der Einrichtung, wie in der Kleidung Chopins zeigte sich nach Liszts Mitteilung die höchste Eleganz ohne jeden geschmacklosen Prunk. Er hatte seinen eigenen Diener, der nahezu 2000 Fr. Gehalt erhielt, der ihn auch nach Nohant begleitete. [61])

Die erste Hälfte der 40er Jahre ist nicht reich an mitteilenswerten Ereignissen. Chopin lebte ziemlich ruhig, unterrichtete, komponierte. Es mag also gerade hier, wo sich eine Lücke in der Biographie öffnet, am Platze sein, seine noch nicht betrachteten Kompositionen im Zusammenhang zu behandeln. Die Nocturnes, die Tanzstücke, Scherzi, Balladen, Sonaten u. a waren um diese Zeit ohnehin schon zum grössten Teil fertig.

Die Nocturnes.

Die Nocturnes sind kürzere Stücke im langsamen Tempo, oft mit einem bewegteren Mittelsatz und von elegischem, romanzenartigem, Rêverien-Charakter. Die Gattung verdankt ihre erste Blüte John Field. Auf ihm fusst Chopin, der aber in jeder Hinsicht weit über seinen Vorgänger hinausgeht. Lange Zeit waren die Nocturnes die beliebtesten Werke Chopins, was erklärlich ist, einmal dadurch, dass sie technisch leichter zu bewältigen sind, als die meisten anderen Chopinschen Stücke, und dann, dass die Kantilene in ihnen die Hauptrolle in grösserem Umfang spielt, als sonst bei Chopin Die meisten von ihnen sind schöne Melodien, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, von Anfang bis zum Ende; manchmal streift diese Melodie sogar das weichliche, sentimentale, gar zu süsse. Gelegentlich schreibt Chopin hier für die Damen der eleganten Pariser Salons. Doch haben die Nocturnes im Ganzen so viel künstlerisch wertvolles, dass sie ein köstlicher Besitz genannt zu werden verdienen.

Die drei Nocturnes des op. 9 und op. 15 No. 2 sind frühe Werke, die wahrscheinlich vor Chopins Ankunft in Paris schon geschrieben waren.

op. 9. No. 1 (B-moll). Von fast Bellinischer Susse der Melodie. Bei dem Uebergang nach Des-dur



erinnere man sich an die Des-dur-Stelle des Beethovenschen Andante in F, die Chopin vielleicht vorgeschwebt haben mag.

No. 2 (Es-dur). Von schönem Wohllaut, aber in der Empfindung ziemlich flach. Vielleicht gerade deshalb eins der abgedroschensten Stücke aus Chopin. Die Rêveries der Vieuxtemps, Ernst, Raff und andere Geigenstücke scheinen von hier her zu stammen. Diese beiden Nocturnen zeigen deutlich, wo Chopin an Field anknüpfte.

No. 3 (H-dur). Viel gehaltvoller als die beiden vorigen. Der Hauptsatz schmeichelnd, graziös, stellenweise kokett, weiblich. Der Mittelsatz energisch, erregt, männlich, wie eine Antwort. Schliesslich Rückkehr des Hauptsatzes, jetzt gekürzt, aber von entzückend feiner Klangwirkung, mit Verzierungen elegantester Art. Besonders die letzte Kadenz schon sehr Lisztisch.

Bedeutend höher stehen als musikalische Dichtungen die 3 Nocturnes op. 15.

op. 15. No. 1 (F-dur). Unendlich zart, wie mit Silberstift gezeichnet schwebt die Melodie des ersten Teils über dem leicht gewölbten Unterbau. Die Tenormelodie in der linken Hand wirkt wie ein heller Schatten, wenn sie stellenweise die Oberstimme in der Oktave verdoppelt. Aber nichts von Nachtstimmung. Weisse Wölkchen am blauen Himmel, ein warmer Sommertag. Plötzlich im Mittelsatz stürmt es los, ein Ausbruch der Leidenschaft, aber wieder wendet sich der Blick zu der friedvollen Landschaft im Sonnenglanz und nach prächtiger Ueberleitung kehrt der lichte Hauptsatz zurück.



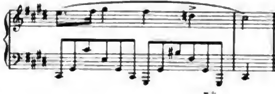
Bild Chopin's.
(Aus Hadden's: Fred. Chopin).

op. 15. No. 2 (Fis-dur). Der erste Teil Larghetto im Salonton, aber von ausgesuchter Eleganz der Bewegungen. Jedoch im Mittelsatz vergisst der improvisierende Spieler seine Umgebung, spielt nicht mehr für die bewundernden Damen, sondern für sich. Und wie klingt ihm hier das Klavier! In weiten Bögen hebt und senkt es sich, allmählich an Fülle wachsend, dann Schritt für Schritt herabsteigend, bis das schöne Gebilde in der Tiefe ganz verschwunden ist. Nun eine Fermate, und wiederum beginnt der elegante Hauptsatz, jetzt noch viel reicher mit Fioriturен geschmückt. Schöne Augen, rauschende Seidengewänder, Juwelen, Lichterglanz, kostbarer Parfüm. Sehr mondain.

op. 15. No. 3 (G-moll). Languido und rubato beginnt ein elegischer Gesang; seufzende Synkopen, jeder Abschnitt in langgehaltenem Ruf verhallend. Sotto voce, sostenuto geht es dann in abgebrochenen Melodiephrasen weiter, hebt sich in wilder Leidenschaft (accellerando in prächtigem Orgelpunkt auf cis) und sinkt schnell wieder in sich zusammen. (Man vergleiche damit, wie im Walküren-Vorspiel das Donner-Motiv in der Ferne verschwindet, auch die merkwürdigen Folgen von verminderten Sept-Akkorden). Religioso beginnt nun ein Trostgesang, choralartig. Markig dröhnen Horner und Trompeten später hinein, Zuversicht kehrt zurück, zum Schluss blasen sogar die Posaunen, feierlich klingt das Stück in gehobener Stimmung aus. Chopin wollte das Stück ursprünglich betiteln: „Nach einer Vorstellung des Trauerspiels Hamlet" (s. Kleczynski, p. 27).

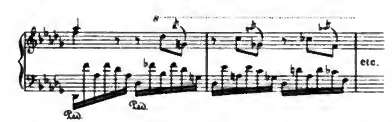
op. 27 bildet vielleicht den Höhepunkt der ganzen Sammlung. Nirgends sonst bei Chopin ist das Nocturno als Nachtstück mit derart überzeugender Kraft hingestellt. Aber wie verschieden sind die Nächte, in die uns diese beiden Stücke versetzen!

No. 1 (cis-moll). Lichtlos, schon fast tiefschwarz, kein Stern, kein Mondesglanz. Ueber dem schwankenden Bass erhebt sich müde ein sehnender Gesang. (Man achte darauf, wie in gewissen Schlussfällen durch eine chromatische Veränderung der Eindruck des Müden hervorgerufen wird.):



Zum zweitenmal erscheint die Melodie, jetzt durch einen Nebengesang in der Mittelstimme noch intensiver. Eine ungeheure, leidenschaftliche Steigerung setzt im Mittelsatz ein. Kaum ist der erste Gipfel erstiegen, das triumphierende As-dur erreicht, so geht das *fff* unmittelbar zum *p* sotto voce zurück, und noch einmal geht die Steigerung an (die Wagnersche, auch Beethovensche Art der Steigerung), bis ein ritterliches, glanzvolles Des-dur-Motiv 
erscheint, das nun in frenetischer Steigerung zu nochmaligem *fff* geführt wird, worauf ein donnernder Oktavengang im Bass wieder in die tiefsten Tiefen hinableitet, und nun setzt der Anfangsgesang wiederum in trostloser Müdigkeit ein. Doch nicht lange bleibt alles in schwarze Finsternis gehüllt. Die wehmütig klagende Mittelstimme erscheint wieder, con duolo, und plötzlich (calando) löst sich der Schmerz: ein mildes Cis-dur erklingt, Trost und Zuversicht senken sich hernieder, am dunklen Himmel sind die Sterne aufgegangen. Diese Nocturne entstand zur Zeit des Verlöbnisses mit Maria Wodzinska.

No. 2 (Des-dur). Eine warme, südliche Sommernacht. Ruhig wogt der Bass. Ein weicher Liebesgesang erhebt sich, von berückender Schönheit in der Kantilene. Terzen und Sexten kommen hinzu, Verzierungen von entzückender Grazie, mauchmal hebt es sich schwungvoll, in Oktaven schreitet dann die Melodie einher. Dreimal erscheint die Hauptmelodie, jedesmal anders eingeführt, bei jeder Wiederkehr reicüer ausgestattet. Znm Schluss ein langer Orgelpunkt auf Des, mit prächtigen Pedaleffekten, z. B.:



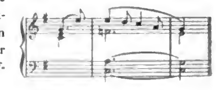
Zitterndes Mondlicht über dem Wasserspiegel. Den Vortrag betreffend gibt Kleczynski einige interessante Winke. Wie Chopins Freund Fontana ihm mitteilte, habe Chopin diese Nocturne abweichend von der veröffentlichten Fassung nüanciert. Er spielte das Thema beim erstenmal piano „mit Lieblichkeit und Einfachheit", das zweitemal pianissimo (zweites Pedal), das drittemal forte (nicht wie vorgeschrieben zart und dimin).

op. 32. No. 1 (H-dur). Romanzenartig entwickelt sich ein schöner Gesang. Ohne grössere Erregung scheint das Stück einem weichen Schluss zuzutreiben. Da plötzlich drei Zeilen vor dem Schluss eine Ueberraschung: Wie eine schreckensvolle Gespenstererscheinung hebt sich plötzlich eine Faust. Ist es die Wahnvorstellung einer fiebererhitzten Phantasie? Lähmende Furcht, unheimliches Grauen, dann wieder leises Schluchzen, fliessende Tränen sprechen aus diesem erschütternden Schluss. Durchaus tragisch, trotz des H-dur am Ende.

op. 32. No. 2 (As-dur). Wiederum romanzenartig, diesmal aber ohne jegliche aufregende Ueberraschung. Weich und ruhig entwickelt sich der Hauptsatz. Der etwas lebhaftere Mittelsatz ist in der Harmonik sehr Chopinsch. Er beginnt in F-moll, endet nach grosser Steigerung in Fis-moll, wird nun in Fis-moll vollständig wiederholt und leitet schliesslich nach As-dur in den Hauptsatz zurück. Bei den Klassikern wird man eine derartige Behandlung der Wiederholung nur höchst selten finden. Etwas ähnliches findet sich, soviel ich erinnere, nur einmal bei Beethoven, im Trauermarsch der As-dur-Sonate, op. 26, wo der Hauptsatz bei der Wiederholung nicht in As-dur steht, sondern eine kleine Terz höher, in H-dur beginnt.

Als Dichtung höher steht op. 37, No. 1, (G-moll), eine Elegie, sehr melancholisch. Der Mittelsatz choralartig. Wie eine Prozession von Mönchen, die singend vorüberschreiten. Kaum ist der letzte Ton des Chorals verklungen, so setzt der elegische Anfangsgesang wieder ein. Wie die Rückleitung mit einem einzigen unerwarteten Akkord bestritten wird, wie zwischen verschiedenen Stimmungen in der einfachsten Weise überzeugend vermittelt wird, das ist ein meisterlicher Zug.

op. 37. No. 2 (G-dur). Hauptsatz hell und heiter, wie ein anmutiges Drehen im Reigentanze. Harmonie ausserordentlich buntschillernd. Dem bei allen Reizen der Einzelbewegungen im ganzen doch etwas unruhigen Hauptsatz steht ein getragener Nebensatz entgegen. Von schönster Wirkung ist die aufstrebende Sexte:



Man beachte die Durchführung des Motivs, das nicht in der Beethovenschen Art logisch weitergeführt wird, sondern, ähnlich wie Schubert es liebte, melodisch unverändert mehrfach in verschiedenen Tonarten erscheint, also nicht durch die Linie wirkt, vielmehr durch die Harmonik, die Farbe, jedesmal in anderer Beleuchtung gezeigt wird. So erscheint das Motiv z. B. in C-, E-, B- und D-dur; man beachte auch die Wahl der Tonarten, jedesmal die hellere Farbe nach der matteren. Das ganze Stück besteht aus mehrfachen Alternieren des Haupt- und Nebensatzes, wobei jedesmal das Hauptgewicht auf koloristische Harmonik gelegt ist. Die Tonart des Stückes G-dur, ist eigentlich nur ganz zu Anfang und ganz am Schluss deutlich ausgeprägt. Ein bemerkenswerter Vorläufer neuzeitlicher Harmonik. Das Thema des Mittelsatzes entstammt vielleicht einem in der Normandie gesungenen Volkslied. (Kleczynski p. 27.)

op. 48. No. 1 (C-moll) ist die eroica unter den Nocturnes. Die mannhafteste, kräftigste von allen. Der Hauptsatz pathetisch, breit. Der Mittelsatz episch, rhapsodenhaft. Ein Bardengesang, von vollen Harfenklängen begleitet. Ruhig setzt die Erzählung ein. Aber allgemach gerät der Sänger in Feuer, immer mächtiger schwellen die Töne an, bis zum brausenden Triumphgesang. Doch nur einen Moment hält die Siegesfreude an. In jähem Absturz wandelt sie sich in Schmerz und Trauer. Der Hauptsatz kehrt wieder, aber jetzt nicht gefasst, wie zuerst, sondern überaus leidenschaftlich erregt, ein mannhafter Klagegesang über den Jammer der Gegenwart, den glorreichen Taten der Vorfahren gegenüber.

op. 48. No. 2 (Fis-moll). Der Hauptsatz lyrisch, eine zarte, weit gedehnte Kantilene. Wiederum ein Beispiel für Chopins prächtige Behandlung des zweistimmigen Klaviersatzes. Der Mittelsatz balladenartig, rhapsodenhaft, wie ein Sang von den Taten der Vorfahren. Bei der Wiederaufnahme des Vordersatzes sehr wirksame Variante von der Stelle an, wo der zweistimmige Satz verlassen wird. Prächtige Steigerung. [61 a)]

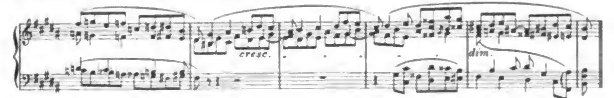
op. 55. No. 1 (F-moll). Aehnlich geartet. Lyrischer Hauptsatz, rhapsodischer Mittelsatz. Die Rückleitung des Hauptsatzes harmonisch so eigenartig, dass sie besonderer Beachtung wert ist:



ein Drehen im Kreise von C-dur nach C-dur, von ganz aparter Wirksamkeit. Die Wiederholung nur angedeutet. Allmählich löst sich alles in leichtes Figurenwerk auf und verschwindet in der Höhe wie zarte Wölkchen beim Sonnenuntergang. Feierlicher Posaunenschluss.

op. 55. No. 2 (Es-dur). Durch überaus feine Linienführung ausgezeichnet. Im allgemeinen ganz streng dreistimmig geführt, so streng, wie etwa ein Bachsches Stück. Wie ein Duett zweier Soloinstrumente mit einem continuo, dabei aber in Harmonik und Melodik durchaus modern. Entzückend klingt die obligate Mittelstimme. Besonders schön die Trillerkette in der Mittelstimme vor dem Eintritt des Orgelpunktes auf Es gegen den Schluss. Dieser Orgelpunkt selbst bewundernswert wegen seiner reichen Harmonik, der schön geschwungenen Melodie in den Oberstimmen. Das ganze von zauberhaftem Wohllaut. Wie eine Abendphantasie unter südlichem Himmel. Vielleicht eine Erinnerung an Majorka?

Die beiden Nocturnes op. 62, No. 1 (H-dur) und No. 2 (E-dur) sind dem op. 55, No. 2 ähnlich geartet. Zarte Abendfantasien, liebliche Klänge, wundervoller Wohllaut. No. 1 beginnt in Chopinscher Weise mit der Schlussformel II, V, I. Auch hier fein geführte Mittelstimmen. In dem Dis-moll-Ueberleitungssatz klingen alte Kirchentonarten an. Der Mittelsatz in As-dur wird durch sehr schönen Orgelpunkt abgeschlossen. Der Hauptsatz ist bei seiner Wiederholung mit dem reichsten Schmuck zarter Verzierungen überschüttet. Die Rückleitung des letzten H-dur von ausserordentlicher Feinheit:



niemand als Chopin hatte sie ersonnen.

op. 62. No. 2 (E-dur) ist den beiden eben genannten Nocturnen nicht gleichwertig. Es ist ein schönes Stück, mild, warm, sanft leuchtend, das aber Eigenheiten ganz besonderer Art nicht aufweist. Am meisten fesselt der Mittelsatz mit seinem bewegten Bass.

Die Tänze

Liszt[62]) drückt sich einmal in den folgenden Worten treffend über Chopin's Eigenart aus:

„Chopin wird unter die Musiker gezählt werden, die zuerst den poetischen Geist einer ganzen Nation in sich individualisirt haben, unabhängig von jedem Schuleinfluss. . . . Sein Name wird als der eines durchaus polnischen Dichters gelten, weil er alle Formen, die er anwendete, nur dazu benutzte, um eine seinem Lande eigentümliche Art des Empfindens auszudrücken, die anderwärts fast unbekannt ist, weil sich der Ausdruck des nämlichen Empfindens unter allen Formen und Titeln wiederfindet, die er seinen Werken gab . . . . die kleinsten, wie die bedeutendsten seiner Kompositionen sind von der gleichen Sensibilität durchtränkt, die nur im Grade verschieden erscheint, zwar tausendfach modificiert und variert, aber doch immer eins und homogen."

Wenn dieser Ausspruch in gewisser Hinsicht von allen Werken gilt, so im besonderen von jenen Kompositionen Chopin's in denen sich die nationalen Einflüsse am klarsten wiederspiegeln, den Tanzstücken.

Die Tanzformen spielen bei Chopin eine grössere Rolle, als bei irgend einem Komponisten der unmittelbar vorangegangenen Epoche. Man müsste schon auf die Suitenkomponisten (vornehmlich in Frankreich) des 17. u. 18. Jahrhunderts zurückgehen, um eine ähnliche Bedeutung des Tanzes für die Kunstmusik zu finden. In der Kunstmusik höherer Art ist fast immer nur ein idealisierter Tanz zu finden. Die Formen der Tänze sind zwar beibehalten, aber in ihnen bewegt sich der Komponist mit viel grösserer Freiheit als die Fesseln eines wirklichen Tanzstückes gestatten. Ein Tanzstück muss vor allem so gemacht sein, dass sich nach ihm gut tanzen lässt. Wenn es daneben noch eine angenehme Melodie hat, dann um so besser. Für eigentliche musikalische Feinheit ist hier wenig Spielraum. Desto mehr geben idealisierte Tanzformen dem Musiker Gelegenheit sich in seiner vollen Kunstfertigkeit zu zeigen. Die kontrapunktischen und melodischen Feinheiten der Bach'schen Suiten würden beim Tanzen nur störend wirken, die eleganten Verkürzungen und Dehnungen vieler Menuets von Haydn und Mozart, die poesievollen Züge von Weber's Aufforderung zum Tanz, die Schubert'schen Tänze mit ihrer reichen Melodik, ihrer köstlichen Harmonik sind zum Tanzen zu gut, — vom Standpunkt des Tänzers sogar nicht gut genug, sie alle wollen von einem aufmerkenden Zuhörer in Ruhe genossen werden. Die wichtigsten deutschen Vorgänger Chopin's sind soeben genannt worden. Noch viel mehr jedoch verdankt er den heimatlichen Anregungen. Die Polen waren von jeher ein sangesfreudiges, tanzlustiges Volk. Volksgesänge und Tanzmelodien besitzen sie in so grosser Zahl und von so grosser Schönheit uud Mannigfaltigkeit, dass kaum ein anderes Volk mit ihnen darin den Vergleich aushalten könnte, die Deutschen nur in ihren Sangesweisen, nicht in den Tänzen. Diesen grossen Schatz nationaler, volkstümlicher Musik übernahm Chopin, und er war der erste, der die Erbschaft künstlerisch bedeutsam verwertete, denn was die polnischen Musiker vor ihm als Künstler mit ihrer Nationalmusik anzufangen wussten, das kommt neben Chopin nicht ernsthaft in Betracht. Es ist bekannt dass Chopin in jungen Jahren gern die Dörfer durchstreifte um dem Tanz der Landleute zuzuschauen. Was mag er wohl bei solchen Gelegenheiten gehört und gesehen

(Nach einer [illegible] Photog[illegible]

[illegible] Nuancen [illegible] den Tanz [illegible] setzten Pass[illegible]

Die Tänze

[illegible] Worten treffend über[illegible]

[illegible] st den poetischen [illegible] dem Schicksal [illegible] er alle Formen, die er [illegible] Empfindens auszu[illegible] Empfindens [illegible] die kleinsten, [illegible] durchtränkt, die [illegible] immer eins [illegible]

[illegible] Ansicht von allen Werken [illegible] in denen sich die [illegible] den Tanzstücken.

[illegible] grössere Rolle, als bei irgend [illegible] Epoche. Man müsste schon [illegible] Frankreichs des 17. u. 18. Jahrhunderts [illegible] des Tanzes für die Kunstmusik [illegible] ist fast immer nur ein idealisierter Tanz [illegible] beibehalten, aber in ihnen bewegt [illegible] als die Fesseln eines wirklichen [illegible] muss vor allem so gemacht sein, dass [illegible] noch eine angenehme Melodie [illegible] musikalische Feinheit ist hier wenig [illegible] Tanzformen dem Musiker Gelegenheit [illegible] zu zeigen. Die kontrapunktischen und [illegible] würden beim Tanzen nur störend [illegible] Del[illegible] vieler Menuets von Haydn [illegible] Weber's Aufforderung zum Tanz, die [illegible], ihrer köstlichen Harmonik sind [illegible] des Tänzers sogar nicht gut genug, sie [illegible] in Ruhe genossen werden. Die[illegible] sind soeben genannt worden. Noch [illegible] Anregungen. Die Polen waren [illegible] Volk. Volksgesänge und Tanzmelodien [illegible] grosser Schönheit und Mannigfaltigkeit. [illegible] darin den Vergleich aushalten könnte, [illegible] nicht in den Tänzen. Diesen grossen [illegible] Musik übernahm Chopin, und er war der erste, [illegible] bedeutsam verwertete, denn was die polnischen [illegible] mit ihrer Nationalmusik anzufangen wussten, das [illegible] ernsthaft in Betracht. Es ist bekannt dass Chopin [illegible] Dörfer durchstreifte um dem Tanz der Landleute zu [illegible] er wohl bei solchen Gelegenheiten gehört und gesehen



Chopin-Portrait von Delacroix.

(Nach einer grösseren Photographie aus dem Verlage von Braun, Clément & Co., Paris)

haben?[63]) Das Dorforchester bestand meistens nur aus einer Geige und einem Bass. Manchmal wurde eine CKlarinette, eine Trompete ausserdem verwendet, und eine kleine einseitige Trommel geschlagen. Auch den Dudelsack mag er gehört haben, vielleicht auch die früher beliebten Cymbeln, selten, wenn überhaupt noch Lauten. Die Musik war recht primitiv. Von Harmonie war nicht viel die Rede. Die Begleitung bestand aus dem immer wiederholten Tonika- und Dominanten-Zweiklang, dem „Dudelsackbass". Dafür aber waren die Melodien von ganz eigener Schönheit. Auch die Melodie jedoch wurde kunstlos behandelt. Der Geiger wiederholte die nämliche Weise unermüdlich, mit geringen Varianten, bis sie nach geraumer Zeit von einer neuen abgelöst wurde, die nun wiederum endlos wiederholt wurde u. s. w. In der Warschauer Gegend war besonders der **Mazur** heimisch. Charakteristisch für diesen im $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt stehenden Tanz ist der Accent auf 3, und hauptsächlich dadurch unterscheidet er sich von der **Polka-Mazurka**. Der Mazur ist ein alter Tanz, der mehrere Jahrhunderte zurückgeht, aber doch jünger als der Krakoviak und die Polonaise. Nationale Tanzmelodien, die den Reichtum der melodischen Erfindung deutlich zeigen, sind uns in grosser Zahl erhalten. Ueber den Tanz selbst schreibt ein polnischer Forscher (Starczewski):

Den Tanz leitet ein Führer mit seiner Tänzerin . . . . . . Am Anfang spazieren alle Tänzer, ein Paar hinter dem anderen, wie bei der Polonaise, aber viel schneller um das Zimmer herum tanzend, wobei sie mit den Füssen sehr verschiedenartige „pas" machen. Manchmal gleitet man mit den Füssen wie beim Schlittschuhlaufen, warum man ihn auch posowisty (geschobener) nennt, manchmal stampft man wieder leise oder stärker mit den Füssen im Rythmus wobei man das dritte, oder auch manchmal das zweite, oft die beiden letzten oder sogar alle drei Viertel accentuiert. Besonders reich an verschiedenartigen „pas" ist der Tanz der Männer, denn manchmal tanzen sie nach der Seite und schlagen taktmässig die Absätze zusammen, oder machen in ihrer Begeisterung mit ihren Füssen verschiedene Evolutionen. Jeder Tanz muss seinen Schluss haben, wobei der Mann die Frau umfasst und sich beide auf einer Stelle in der Richtung nach rechts drehen, wobei der Tänzer mit den Absätzen „holupce" zusammenschlägt oder mit den Füssen stampft. Nach dem gemeinsamen Tanz kommt immer der Solotanz, denn als solcher muss der Mazur hauptsächlich betrachtet werden, in welchem alle Tänzer ihre Geschicklichkeit und Grazie so recht zeigen können . . . . . Eine sehr beliebte Hochzeits- und Ballfigur ist die sogenannte przepiorka oder przepióreczka (die Wachtel). Männer und Frauen stehen in zwei Reihen gegen einander. Die mit ihrem Tänzer solo tanzende Tänzerin muss gefangen werden . . . . . Eine zweite populäre Figur ist der zwodzony (verführerische, betrügerische), in welcher das Mädchen mehrere Männer zum Tanze wählt, um sie in der Mitte des Tanzsaals zu verlassen; endlich aber gelingt es einem, den Tanz zu beenden."

Der Kujawiak ist nur ein Bauerntanz zum Unterschied vom Mazur, dem Krakowiak und der Polonaise, die in allen Schichten der Bevölkerung getanzt wurden. Er ist über die Grenzen der Provinz „Kujawy" kaum gedrungen. Der Tanz ist sehr alt; das Vorkommen von Kirchentonarten im Kujawiak deutet auch auf hohes Alter. Der Kujawiak steht manchmal auch in Moll; charakteristisch für ihn ist gelegentlich eine schwermütige, sehnsüchtige Melodie, ein ziemlich langsames Zeitmass. Zwei Abarten gibt es: den ganz langsamen Oberek, auch Chodzony (der gegangene) genannt, und einen etwas schnelleren, (die Ocipka), der meistens dem Chodzony folgt. Ueber den langsamen Tanz teilt Starczewski folgendes mit:

„Der Tänzer und sein Mädchen stehen sich Gesicht gegen Gesicht gegenüber; er legt die Hände an ihre Hüften, sie an die seinigen, sodass sich ihre Hände kreuzen, aber die des

Mannes unten liegen. In solcher Lage tanzen sie ziemlich ruhig nach rechts. Manchmal beugt der Tänzer den Kopf und hebt die Hand in die Höhe, wobei er sie schüttelt, um zu zeigen, wie zufrieden er ist und wie er sich glücklich fühlt, manchmal bricht er in Rufe aus, wie dzis, dzis, dzis! ciuch, ciuch, ciuch! oder hop, hop, hop! u. s. w."

Der Unterschied zwischen Mazur und Kujawiak ist oft sehr schwer zu machen, besonders wenn das Zeitmass im Verlauf des Kujawiak lebhafter wird. Für den Vortrag beachtenswert ist es, dass der Rhythmus



auf dem dritten Viertel meistens gespielt wird.

In Chopinschen Mazurkas nähern sich dem Kujawiak mehr oder weniger die folgenden[63]): op. 6, 4; op. 30, 4; op. 41, 1 vor allen andern, dann: op. 6, 1 und 2; op. 7, 2 und 3; op. 17, 2; op. 24, 1 und 4; op. 30, 1 und 2; op. 31, 1; op. 41, 2; op. 50, 3; op. 56, 3; op. 59, 1 und 3; op. 63, 2 und 3; op. 67, 2 und 4; op. 68, 2 und 4; und a-moll.

Der Kujawiak geht zum Schluss meistens in einen ganz schnellen Tanz über, den Oberek. Dieser steht oft im $^3/_8$ Takt, des schnellen Tempos wegen. Bei Chopin findet er sich nicht sehr oft. In der Fantasie über polnische Volksmelodien (op. 13) hat Chopin eine Oberek-Melodie benutzt. In den Mazurken op. 7, 4 und 5, op. 68 No. 3 und in anderen ist er auch zu erkennen.

Die Chopinschen Mazurken sind (nach Starczewski) nicht alle genaue Typen des eigentlichen Mazur. Kujawiak und Oberek spielen oft hinein. Reinste Mazur-Typen sind: op. 67, No. 1; op. 68,2; op. 6,5; op. 17,1; op. 68,1; ferner op. 7,1; op. 17,1 und 3; op. 24,2; op. 30, 3 und 4; op. 33,3; op. 41,3 und 4; op. 50,1 und 2; op. 57,1 und 2; op. 59,2; op 63,1; op. 67,3.

Von den mehr als 50 Chopinschen Mazurkas können hier nur einige besonders hervorgehoben werden. Es sei versucht, wenigstens nach einer Seite hin ihrer Bedeutung gerecht zu werden, nach Seite der Harmonik.

Fast nirgends so sehr als gerade hier, wandelt Chopin als Harmoniker neue Bahnen.

Die sinnenden Dudelsack-Quinten, der alte Musetten-Bourdon, leiten nicht selten gern den Anfang ein: so z. B. in op. 6 No. 2; ähnliches auch im Mittelsatz von op. 7 No. 1. Diese Stelle ist auch harmonisch ganz seltsam:



Sie ist als verzögerte Kadenz zu deuten. Die Akkordfolge ges, des, c, b und f, c, a liegt zu Grunde.[64])

Die chromatisch absteigenden Bässe, ein Erbtheil aus den frühesten Zeiten der instrumentalen Kunstmusik, wendet Chopin mit besonderer Vorliebe an: in No. 1 vor der Rückleitung des Hauptthemas, ähnlich im 2. Teil von op. 7 No. 2.

Diese Mazurka ist auch auffällig durch eine merkwürdig schwebende Harmonik: der erste Teil, besonders bei der späteren Wiederholung, schwebt zwischen D und A-moll.

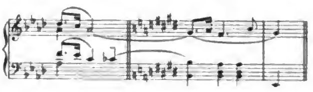
Ueberraschend ist die Rückleitung des Hauptmotivs in op. 7, 4. Sie stellt sich dar als eine kühne Modulation von Des nach As:



Setzt man Des = cis und as = Gis, dann ist der Uebergang leichter verständlich.

Schöne Orgelpunkt-Wirkungen finden sich in op. 17 No. 2 im Mittelsatz: zwischen dem Orgelpunkt-Bass und der Melodie eine seltsame chromatische Sextenphrase in den Mittelstimmen:

beim stretto vergleiche man die chromatischen Rückungen am Schluss des I. Teils der B-moll-Sonate, 1. Satz. Sehr apart ist der Orgelpunkt in op. 17 No. 4 vor dem Schluss, auch hier wieder eine chromatisch absteigende Mittelstimme. Ueberaus merkwürdig ist der Schluss von op. 17 No. 4: das A-moll Stück endet mit einem unaufgelösten dissonierenden Akkord: a, f, a, c. Richard Strauss' Zarathustra-Schluss ist hier vorweggenommen. Dieses Stück hatte den Beinamen „Kleiner Jude". Man erinnere sich, dass Chopin „Majufes" virtuos spielte und manchmal höchst gelungene komische Nachahmungen der jüdischen Hochzeitsmusik gab. (Vgl. S. 11). Sehr wirksam ist enharmonische Umdeutung von gis und as in op. 17 No. 3; dadurch wird der plötzliche Eintritt des E-dur nach As motiviert:



Ebenso interessant ist die Rückkehr von E nach As wieder ohne eigentliche Modulation.

In op. 24 No. 2 findet sich mit ganz aparter Wirkung h im ausgesprochenen F-dur anstatt b, im lydischen Ton:



Auch hier tritt der Mittelsatz in Des-dur plötzlich ohne Modulation nach einem C-dur-Schluss ein — Chopin liebt das sprungweise, darum überraschende Eintreten einer neuen Tonart.

Op. 24 No. 4 ist ganz besonders reich an harmonischen Feinheiten. Schon der Anfang ein schönes Beispiel für die Chopin eigentümlichen Dominant-Anfänge. Es wird in die Haupttonart hineinmodulirt und der erste Eintritt des tonischen Dreiklangs als besonderer harmonischer Effekt vorbereitet. Dieses sehr moderne Verfahren ist später von Liszt und seinem Anhang aufgenommen worden. Man vergleiche z. B. Hugo Wolf: Italienisches Liederbuch No. 1, 23, 27 mit diesem Anfang. Diese Mazurka ist reich an schönen Mittelstimmen. Im zweiten Teil merkwüreige Tonvertretung, in B-moll c anstatt f:



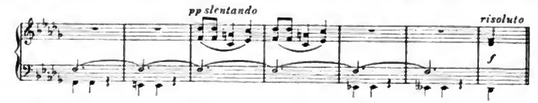
kurz darauf ein spezifisch Lisztscher Effekt vorweggenommen (Schubert hat ähnliches): die Wiederholung desselben Motivs von verschiedenen Tonstufen aus in ganz überraschenden Harmoniefolgen. Zum Schluss ein 33taktiger Orgelpunkt mit merkwürdigen Einzelheiten, z. B.:



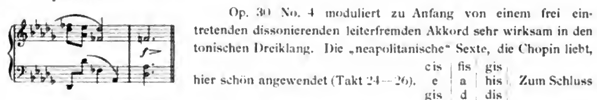
Das Ende B-dur, aber mit ges anstatt g, wie Dominante von Es-moll behandelt.

Sehr merkwürdig ist der Schluss von op. 30 No. 1: an Stelle der Dominante tritt der Subdominantsextakkord ein.

In op. 30 No. 3 wird ein chromatisch absteigender Bass gegen Haltenote in der Mittelstimme in origineller Weise zur Modulation benutzt:



Am Schluss dieses Stückes ist der Wechsel von Dur und moll merkwürdig, dabei verschärft durch dynamische Kontraste:



Op. 30 No. 4 moduliert zu Anfang von einem frei eintretenden dissonierenden leiterfremden Akkord sehr wirksam in den tonischen Dreiklang. Die „neapolitanische" Sexte, die Chopin liebt, hier schön angewendet (Takt 24—26). cis e gis | fis a d | gis his dis. Zum Schluss chromatisch absteigender Bass mit langer Reihe der verpönten Parallelquinten, hier durch die kleine Septime gemildert:



Schlusskadenz unregelmässig IV, II_7, I, ohne den üblichen, vermittelnden Dominantseptakkord:

In op. 33 No. 4 fällt der frappierende B-dur-Mittelsatz nach dem H-moll-Hauptsatz auf, der zudem noch in C-dur abschliesst. Der Schluss betont das c anstatt cis in H-dur, — er steht scheinbar in C-dur, erst im letzten Takt plötzlicher Eintritt von h.



Op. 41, No. 1 beginnt mit einer Phrase in Cis-moll, die d anstatt dis enthält, eine phrygische Wendung.

Op. 41 No. 2. Anfang anscheinend A-moll, das Stück steht jedoch in Emoll. Kurz darauf Schwanken zwischen C-dur und E-moll (f anstatt fis):



Von wundervoller Wirkung der Eintritt des Septimenakkordes e, gis, h, d in Takt 57. Wurde in Palma geschrieben.

Op. 41 No. 3 in H-dur. Aber das H-dur tritt nur ganz spärlich auf. Das Stück besteht aus einer Reihe merkwürdiger Modulationen, die nur zum Zweck haben, jedesmal am Schluss den H-dur-Akkord wirksam hervortreten zu lassen.

Op. 50 No. 2. Hübscher Dominant-Anfang.

Op. 50 No. 3 enthält gegen den Schluss höchst bemerkenswerte Harmonien, die an Wagner erinnern.

Op. 56 No. 1. Anfang sehr merkwürdig: eine Reihe harmonischer Sequenzen. Erst im 16. Takte tritt der tonische Dreiklang H-dur ein, Takt 6—11 vom Anfang Orgelpunkt auf G.

Interessant sind die einstimmigen modulatorischen Passagen von C nach H am Schluss des Mittelteils:



Prachtvoll, an Hugo Wolf erinnernd, eine Orgelpunktpassage: Takt 40—35, vor dem Ende mit durch die Stimmführung gerechtfertigten scharfen Dissonanzen, ais und a, cis und c zusammen.

Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, welch eine Fundgrube harmonischer Feinheiten die Mazurkas sind. Es könnten ihnen ohne grosse Schwierigkeit eine dreimal so lange Reihe angegliedert werden, die um nichts weniger interessant wäre als die genannten. Um die erstaunliche Vielseitigkeit und Neuheit der Chopinschen Harmonik voll zu erkennen, müsste man auch die Etuden, Préludes u. a. eingehend auf ihre harmonischen Eigentümlichkeiten hin prüfen, eine Arbeit, die das Thema einer besonderen Abhandlung wäre.

Unregelmässige Anfänge, oft ausserhalb der herrschenden Tonart; neue Kadenzformeln am Schluss; neue Behandlung der Harmonien auf ihre Farbenwerte hin; eigentümliche dissonirende Mittelstimmen; eine Fülle neuer Modulationen, Orgelpunkwirkungen; kühnes sprungweises Fortschreiten von einer Tonart zur andern ohne Modulation würden einige der Eigentümlichkeiten Chopins in seiner Harmonik sein, durch die er auf fast alle bedeutenden Komponisten nach ihm gewirkt hat. Vieles von dem, was in der modernen Harmonik Bürgerrecht erlangt hat, geht auf Chopin zurück.

Die 50 Mazurkas Chopins, fast alle ziemlich kleine Stücke, gehören auch ihrem künstlerischen Gehalt nach zu dem wertvollsten, das Chopin hinterlassen hat. Eine erstaunliche Mannigfaltigkeit ist ihnen eigen. Kein Stück ist durch ein anderes überflüssig gemacht, jedes ist für sich ein vollendetes kleines Kunstwerk, das eine reicher, das andere weniger reich ausgeführt. Bewegt sich Chopin in den

Walzern fast ausschliesslich im Salon, sind die Polonaisen vorwiegend aristokratischer Art, so tritt im Gegensatz dazu in den Mazurkas das ländliche in den Vordergrund. In ihnen ist künstlerisch gestaltet, was Chopin bei seinen Besuchen auf dem Lande erlauschte. Man sieht die Bauern beim Tanze, Hochzeitsscenen, Burlesken, (wie in op. 17,4 z. B., in Polen „kleiner Jude" Zydki genannt), idyllisches und erotisches, landschaftliches, alles findet sich darin. Man hört die Weidenflöte des Hirten, den Dudelsack, die Geige. Ueber manchen Stücken weht es wie kühle Morgenluft, andere haben den Wirtshausdunst. Aber auch der elegante Salonmazurka in seiner ganzen Verve findet sich. Da hört man, wie Liszt es ausdrückt „das Klingen der Degen" oder „das leichte Rascheln des Tülls und der Gaze, das Geräusch der Fächer, das Klappern von Schmuckstücken." Nicht immer klingt ein vergnügter Ton hindurch. Manche Stücke sind von einem kläglichen Humor erfüllt, andere tief ernst, sogar traurig und niedergeschlagen, manche fieberhaft erregt, fernes Kampfgetön klingt hinein, ein leiser Trompetenstoss, ein gedämpfter Wirbel wie von weitem herübergeweht. In anderen wieder herrscht kecke Kampfeslaune, in mächtiger Steigerung schreiten sie fort. In allen hat Chopin die pikante Rhythmik der slavischen Volkstänze voll ausgenutzt und geistreich in eigener Art behandelt.

Die Mazurkas op. 6 und 7 sind wahrscheinlich noch vor der Pariser Zeit entstanden; op. 67 und 68 stammen aus dem Nachlass, sind zum Teil ganz frühe Arbeiten; op. 68 No. 4 wird als „dernière inspiration" Chopins bezeichnet, er soll sie kurz vor seinem Tode geschrieben haben. Man darf vielleicht die Wahrheit dieser Notiz bezweifeln. Für einige Mazurkas gibt es in Polen eingehende Kommentare, so z. B.[65]) op. 33, No. 4. In Betreff des Vortrages teilt Kleczynski mit, dass die für die Mazurka charakteristische Triole nicht zu schnell gespielt werden darf. In op. 33 D-dur z. B. wird die Figur 16 mal wiederholt, ähnlich in der 1. Mazurka in Fis moll.

* * *

Der Walzer war von Deutschland aus nach Polen eingeführ worden. Eine polnische Walzerlitteratur von Belang ist kaum bekannt. Die Muster sind deutsch. Webers und Schuberts Tänze mag Chopin wohl gekannt haben. Insbesondere bei Schubert finden sich bisweilen Stücke, die durchaus auf Chopin hinweisen.

Von den Walzern wurden die Nummern 9—14, op. 69, 70 und op. posth. von Chopin selbst nicht veröffentlicht. Unter ihnen dürfte op. 70 No. 1, Ges-dur, vielleicht an erster Stelle zu nennen sein.

brillante *f*

das Walzermotiv mit seinen kecken Sprüngen, seiner eleganten Linienführung ist durchaus originell. Die zweite Stelle würde op. 70 No. 3 in Des-dur gebühren. Die feinen geschlängelten Linien der Mittelstimme wären wohl niemand ausser Chopin unter die Finger gekommen.

op. 69, I in As-dur ist das „Adieu" an Maria Wodzinska, bei Chopin's Abreise für sie in Dresden 1836 komponiert. Ein elegischer Ton ist darin deutlich ausgeprägt. Der Des-dur-Walzer op. 70 No. 3, von Constantia Gladkowska inspiriert, ist 1830 geschrieben, op. 70 No. 2 i. J. 1840 oder 41.

Verleugnet sich nun Chopin auch in den letzten Walzern keineswegs, so sind doch die früher erschienenen, No. 1—8, musikalisch viel reicher.

No. 1, op. 18, Es-dur, ist ein brillantes, temperamentvolles Tanzstück mit einer Fülle schöner Melodien und interessanter Einfalle. Es ist noch vor 1830 in Warschau geschrieben.[65 a]) Der Preis unter allen Walzern gebührt



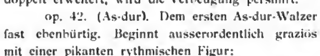
Facsimile einer Mazurka C dur von Chopin.

op. 34 No. 1 (in As-dur). An Schwung und Feuer, Temperament und Poesie steht er allen anderen voran. Prächtig steigert sich die Klangfülle gegen das Ende zu, man sieht ordentlich das Wogen der Menge im Tanzsaal; kurz vor dem Schluss ist es, als ob sich der Zuschauer langsam entferne, immer leiser wird es, nur abgebrochene Melodiestücke hört man, einmal hört alles auf, nur der Tanzrythmus im Bass zieht weiter.

op. 34 No. 2 (in A-moll), zwar „Valse brillante" betitelt, beginnt aber ganz melancholisch wie eine „Valse triste". Nur in der Mitte wird es auf ein paar Momente lebendiger, dann beginnt wieder das langsame Drehen; man meint, den ländlichen Dudelsackbass zu hören, und ein klägliches Fagott in der Mittelstimme, wozu oben die Geigen den Tanzrythmus angeben Nicht ein glänzendes Bild des eleganten, weltmännischen Vergnügens, wie die meisten anderen Chopin'schen Walzer, sondern eine ländliche Scene. Durchaus slavisch im Charakter.



op. 34 No. 3 (F-dur). Sehr brillant; glänzende Hörner- und Trompetenstösse in der Einleitung, dann schwirren die Geigen munter, schwingen sich bald mit Elan in in die Höhe. Dieses Schwirren nimmt den ganzen ersten Teil in Anspruch. Dann sieht man die Kavaliere sich verneigen



der Verbeugung folgt ein elastisches Aufhüpfen. Zum Schluss wird es ganz humorvoll, bei dem dimin. und perdendosi geht der Tanz zu Ende, dann noch zwei Generalpausen; nur ein paar Uebermütige sind noch zurückgeblieben und karrikieren die Reverenzen der eleganten Paare. ff in mächtigem Sprung, die Septime fast doppelt erweitert, wird die Verbeugung persiflirt.

op. 42. (As-dur). Dem ersten As-dur-Walzer fast ebenbürtig. Beginnt ausserordentlich graziös mit einer pikanten rythmischen Figur:



$^{6}/_{4}$ in der rechten Hand gegen $^{3}/_{4}$ im Bass. Gegen den Schluss hin immerwährende Steigerung, zuletzt ein wahres Getümmel.

op. 64 No. 1. (Des-dur). Der sogenannte Minutenwalzer, im Hauptsatz eine Art perpetuum mobile, dem sich ein etwas getragener Mittelsatz entgegenstellt. Ein Salonstück par excellence; gehört in dieser Gattung zu dem allerfeinsten, was man finden kann.

op. 64 No. 2. (Cis-moll). Auch in Moll, hat aber nichts von der tristen Art des A-moll-Walzers. Ein ganz mondaines Stück. Ihm fehlt die Ausgelassenheit, die Lebendigkeit, die manche der anderen Walzer auszeichnet. Dafür hat er einen sehr noblen Ton; der Des-dur-Mittelsatz bringt eine ausnehmend schöne Kantilene.

op. 64 No. 3. (As-dur). Gemächlich dahingleitend. Besonders schön der Mittelsatz in C-dur mit seiner Cellomelodie. Sehr wirksam ist die Ausweichung nach E-dur vor dem As-dur-Schluss.

Die Polonaisen.

Der Ursprung der Polonaise wird gewöhnlich auf den festlichen Empfang zurückgeführt, den die polnischen Grossen in Krakau am 15. Februar 1574 Henry Valezy bereiteten, dem späteren König Heinrich III. von Frankreich. In langem Zuge schritten die Paare nacheinander und neigten sich vor dem Throne. Vielerlei Windungen wurden beim Schreiten vom Zuge ausgeführt. Durch Heinrich gelangte diese neue „danse polonaise" später nach Paris und verbreitete sich von dort über ganz Europa. Die übliche Art der Polonaise ist allgemein bekannt. Was man aber gemeinhin Polonaise nennt, gibt nicht einmal einen schwachen Schimmer von dem glänzenden Bild, das sich bei grossen Gelegenheiten in Polen darbot, wenn der Adel in prunkvollen Nationalkostümen pomphafte Aufzüge veranstaltete. Eine charakteristische polnische Figur des

Tages beschreibt ein polnischer Forscher (Starczewski) mit folgenden Worten: „Der Tänzer hält sehr oft mit seiner linken Hand die linke der Tänzerin, manchmal lässt er seine Dame allein gehen, und dann klatscht er leise in die Hände, und die polnischen Ritter und Wojowoden drehten beim Tanzen stolz ihre Schnurrbärte." Ein grosser Dichter, Mickiewicz, hat in seinem Epos „Pan Tadeusz" die anschaulichste Schilderung der Polonaise gegeben.[66])

Eine ziemlich beträchtliche Polonaisen-Literatur hatte sich in Polen im Laufe der Zeit angesammelt. Oginski, Kurpinski, Moniuszko gelten als die besten Polonaisen-Komponisten. Ihnen schliesst sich Chopin an. Er brachte die Gattung auf das höchste Niveau.

Op. 26, No. 1, (Cis-moll). Ein leidenschaftliches, düster gefärbtes Stück; durchaus chevaleresk, aber nicht martial. Auch das zarte, weibliche kommt darin zu Wort. Der zweite Teil, meno mosso ist durchwegs Kantilene, stellenweise wie Dialog zwischen Geige und Cello; erhält sinnlich glühende Färbung durch die sehr stark chromatische Harmonik. In der Form nicht ganz zufriedenstellend, da die beiden Hauptteile nicht genügend in Beziehung zu einander gesetzt sind.

No 2. (Es-moll). Heimliches Murren, Trotz, Auflehnung sprechen aus diesem erregten Stück. Wie verhaltenes Toben klingt es oft. In der Einleitung hört man wie Trommelwirbel und Trompetengeschmetter. Allmählich scheint sich ein Reitertrupp in Bewegung zu setzen, im Galopp stürmt er davon. Da erscheinen neue Klänge: pp, wie von Flöten und Hörnern ertönt aus der Ferne eine Marschmusik, kommt näher und näher, Trompeten schmettern darein, durch überraschende Ausweichungen wird beim ff der Glanz noch erhöht — von Des nach A, dann nach F-dur —. Allmählich verliert sich alles in der Ferne, und nun wird der erste Teil zurückgeleitet. An Stelle des zweiten Abschnittes folgt als Mittelteil die Durchführung eines verwandten Motives und darauf nochmalige Wiederholung des ganzen ersten Teils. In der Form eines Rondo mit 2 Seitensätzen.

op. 40, No. 1. (A-dur). Von allen kürzeren Polonaisen die glänzendste. Ein rechtes Prunk- und Feststück. Von Anfang bis Ende nur im f, ff oder fff. Ein eigentliches mf oder p kommt überhaupt nicht vor. Ausgezeichnet durch überaus energische Rythmen. Nach Kleczinski's Mitteilung zur Zeit epochemachend. Liszt spielte sie in fast allen seinen Konzerten.

op. 40 No. 2. (C-moll). Musikalisch viel interessanter als die vorhergehende Polonaise. Mehr symphonisch im Stil im Gegensatz zu dem rein akkordischen, homophonen des A-dur-Stücks. Wiederum als Rondo mit mehreren Seitensätzen gebaut. Das Hauptthema eine weitausgreifende Bassmelodie von grossem Schwung. Die Akkorde der rechten Hand geben den Marschrythmus an. Durchaus maestoso. Der erste Zwischensatz bringt plötzlich mehr Bewegung hinein. Von schöner Klangwirkung die Tonrepititionen des Motivs: und der lange Orgelpunkt auf G. Darauf Wiederholung des Hauptsatzes. Als zweiter Seitensatz eine as-dur-Kantilene.

op. 44. Fis-moll). Noch bedeutender, viel einheitlicher und kräftiger. Wie ein Sturmwind fegt es durch das Stück. Kühner Kampfesmut spricht aus den elastischen, kraftvollen Motiven. Man meint, reisige Scharen aufbrechen zu sehen. Weiterhin, wo das Motiv

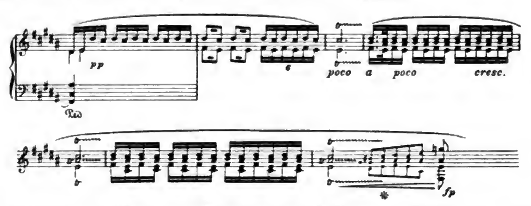


einsetzt, ist das Galoppieren der Pferde, das Klirren der Waffen und Sporen lange Zeit hörbar. Schliesslich verschwindet das Getrappel. Eine überaus anmutige Mazurka tritt ein, durchaus zart — wie eine ländliche Scene während der Rast —, dann tönt es wieder zum Aufbruch, und mit noch grösserer Verve und Schneidigkeit als zuerst geht es wieder vorwärts.

op. 53. As-dur. Bildet den Gipfelpunkt der Gattung „Polonaise" überhaupt. Weder bei Chopin selbst noch sonst irgendwo findet sich eine Polonaise, die an Bedeutsamkeit der Themen und an Glanz der Ausführung sich mit dieser messen dürfte. Nach Kleczynski's Mitteilung versetzte die Komposition „den Meister in Hallucinationen und veranlasste ihn, aus dem einsamen Turm des Schlosses Nohant zu fliehen, indem er sich einbildete, die Fusstritte der Vorfahren in ihren klirrenden Rüstungen zu hören und sie selbst in majestätischer Prozession näher und näher an sich herangleiten zu sehen." Alles, was an Glanz, Würde, Kraft und Begeisterung, an nationalem Gefühl in der Polonaise steckt, ist in diesem Meisterstück aufs eindringlichste zum Ausdruck gebracht. Es ist die Polonaise der Polonaisen.

Der Anfang ist eins der glänzendsten Beispiele für die von Chopin häufig angewandten Dominant-Anfänge. Den tonischen As-dur-Dreiklang hört man im 17. Takt zum ersten Male. Die 16 ersten Takte bewegen sich auf der Dominante, die den Bass im Sinne eines Orgelpunktes beherrscht. Grosse Spannung wird durch die immer von neuem hinausgeschobene Auflösung der dissonierenden Akkorde erregt, und wenn endlich im 17. Takt das Hauptmotiv erscheint, so ist sein Eintritt von blendender Wirkung. Das Thema selbst ist von einer Kraft, Vornehmheit und Eleganz, von einem aristokratischen, mannhaften Gepräge, wie es selbst Chopin nicht oft so zu finden wusste. Fortreissend wirkt die gerade aufs Ziel losgehende Durchführung des Gedankens in ihrer Schlagkraft. Der Mittelsatz in E-dur, ein helles Trompeten-Motiv, steht über einer basso ostinata-Figur, die vom pp allmählich zum stärksten ff anschwillt. Das Trappeln der Pferde, das Herannahen einer Kavalkade ist leicht herauszuhören. An die Oktaventechnik der linken Hand werden hier grosse Anforderungen gestellt.

Die Polonaise-Fantasie (op. 61) wird von allen Polonaisen am wenigsten gespielt. Es fehlt dem Stück die Einheitlichkeit des op. 53, es zerfällt in zu viele Einzelabschnitte, ist nicht übersichtlich genug, entbehrt der plastischen Themenbildung. Aber im Einzelnen ist es reich an schönen Gedanken und harmonisch eins der interessantesten Stücke Chopins. Man betrachte die ersten 22 Takte, sie sehen aus, als wären sie von einem ganz Modernen unserer Tage geschrieben. An aparten Klangwirkungen gibt es die Fülle. Nur einige besonders auffallende seien genannt: Die äolsharfenartigen Klänge der Einleitung, ein prächtiger Pedaleffekt, mit der entzückenden, leise dissonierenden None und Undecime im Akkord; im letzten Teil die Variante dieser Stelle: Der Triller pp ein-, zwei-, dann drei- und vierstimmig über dem vom Pedal langgehaltenen Dominant-Septimenakkord, von bezauberndem Klangreiz:



Bei einer andern Trillerstelle ist der berühmte Triller aus dem 3. Siegfried-Akt (vor Brünhilde's Erwachen) vorgeahnt



Nach Kleczynski lag dieser Polonaise eine Art Programm zu Grunde. Sie sollte „Vergangenheit und Zukunft widerspiegeln.[67])

Die übrigen Polonaisen, op. 71 No. 1, 2, 3 und das oeuvre posthume in Gis-moll sind erst nach Chopins Tode veröffentlicht worden. Es sind Arbeiten aus früheren Jahren, die er des Druckes nicht für würdig erachtet hat. Die 3 Polonaisen des op. 71 stammen aus den Jahren 1827 und 29, die Ges-dur-Polonaise aus dem Jahre 1829. Sie sind als Arbeiten eines jungen Menschen von 17—19 Jahren aller Anerkennung wert, halten aber den Vergleich mit Chopin's reiferen Arbeiten nicht aus.

Den Vortrag betreffend macht Kleczynski die Bemerkung, man müsse in den Chopinschen Polonaisen durchweg „sechs" zählen, anstatt „drei", damit die Gewichtigkeit und Gemessenheit gewahrt bleibe.

Die Impromptus.

Unter diesem Titel hat Chopin vier seiner eigenartigsten, wertvollsten Stücke hinterlassen. Der Name Impromptu ist in der Musikliteratur vor Chopin nicht gerade häufig anzutreffen. Schubert hat kleinere Stücke (liedartigen Charakters), Impromptus, eine ihm ureigene Gattung. Von Schuberts köstlichen Stücken mag wohl Chopin die Anregung zu seinen Impromptus erhalten haben. In der Form ähneln die Chopinschen Impromptus den Nocturnen. Sie sind in einer Art grossen dreiteiligen Liedform geschrieben: auf den Hauptsatz folgt ein kontrastirender Mittelsatz und diesem die Wiederholung des Hauptsatzes. In den Nocturnes ist gewöhnlich der Hauptsatz langsam, der Mittelsatz lebhafter, in den Impromptus steht umgekehrt ein langsamer Mittelsatz zwischen zwei bewegten Teilen. Man denkt dabei an die Urformen der Ouvertüre im 17. Jahrhundert, die sogenannte französische und italienische Ouvertüre, die genau den gleichen Unterschied aufweisen.

No. 1, (As-dur) op. 22. Der erste Teil ein erstaunliches Beispiel für die Möglichkeiten des zweistimmigen Klaviersatzes. Niemals werden mehr als zwei Töne zugleich angeschlagen, und das Resultat: eine Weichheit, Fülle, Schönheit des Klanges, dass der unerfahrene Zuhörer meinen möchte, einen vielstimmigen Satz zu hören. Niemand vor Chopin verstand den zweistimmigen Satz zu solcher Wirkung zu bringen. Die Mittel sind eine grosse Beweglichkeit der Figuren, subtilste Linienführung, ausgedehnte Verwendung des Pedals und sorgsamste Auswahl der Begleitfiguren in der linken Hand, häufige Verwendung von Decimensprüngen auf dem guten Taktteil, die mit Hilfe des Pedals dem Bass grosse Sonorität geben.

No. 2, (Fis-dur) op. 36. In der Form von den anderen Impromptus etwas abweichend, indem die Wiederholung des Hauptsatzes sehr frei behandelt ist. Unter den Impromptus kommt diesem Stück zweifellos die erste Stelle zu, es gehört überhaupt zu den schönsten Kompositionen Chopins. Bukolisch beginnt es. Ueber einem ostinato-artigen Gefüge zweier Unterstimmen wölbt sich eine friedliche Schalmeien-Weise. Prächtige Behandlung des dreistimmigen Satzes. Die strikte Führung dreier selbständiger Stimmen bringt hier oft aparte Zusammenklänge reizvollster Art herbei. Zweimal schweift die Melodie von der ruhigen Linie, frei phantasierend, aufgelöst ab in weitgedehnten rapiden Läufen. Ein neues Motiv setzt ein, wie ein ganzer Chor von Blasinstrumenten, fast feierlich und doch heiter:



eines der köstlichsten Motive Chopins. Es leitet über zum Mittelsatz in D-dur: Stolze Rythmen ziehen hindurch. Immer mächtiger schwellen die Akkorde. Eine glänzende Kavalkade naht. Dröhnend zieht es wie eine erzgepanzerte Schar vorüber. Kaum ist der letzte Mann entschwunden, so umfängt uns wieder die friedliche Stille des Anfangs. Wie seltsam wirkt doch die geniale Modulation von C-dur nach F-dur, dem F-dur, in dem jetzt die Wiederholung des Fis-dur-Hauptsatzes



anhebt. Wie wird es plötzlich kühler und schattiger! Allmählich kommt auch Fis-dur wieder. Alles ist jetzt in Triolen aufgelöst, bald kommen 32stel hinzu und in den duftigsten Figurationen, den perlendsten Läufen gleitet die Oberstimme über dem klangvollen hohen Bass hin, den Melodiefragmenten im Tenor. War der Anfang an hellen Tag, an heissen Mittag gemahnend, so glaubt man hier das Weben des späten Sommerabends zu spüren, leises Rauschen, Stille, kühle Lüfte, den Zauberglanz des Mondes. Schliesslich verliert sich das Rauschen in weitester Ferne. Feierlich tritt das prächtige Chor-Motiv wieder ein, aber keine Schar gepanzerter Männer folgt jetzt. Zwei kräftige Akkordschläge beenden das Stück.

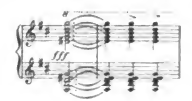
No. 3, (Ges-dur) op. 51. Sehr mild, weich, geschmeidig. Zu Anfang das Hauptmotiv zweistimmig, später bei der Wiederkehr durch Hinzufügung einer Mittelstimme sehr schöne Klangwirkung.

Fantasie-Impromptu op. 66, (Cis-moll). Ein posthumes Werk, von Chopin nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Von allen Impromptus das beliebteste. Ein wohlklingendes, brillantes Stück, an künstlerischem Wert jedoch den andern Impromptus nachstehend, obschon ein Stück, das manchem andern Komponisten noch immer zur Ehre gereichen würde. Im Hauptsatz $^4/_{16}$ in der rechten Hand gegen $^3/_8$ in der linken durchgehends, auch ein Mittel, im zweistimmigen Satze den Anschein ungemeiner Fülle zu erwecken.

Die Scherzi.

Beethoven hatte an Stelle des Menuets in der Sonate das lebhaftere, humorvollere Scherzo gesetzt und in einigen seiner grossen Werke, Quartetten und Sinfonien dem Scherzo sehr grosse Dimensionen gegeben. Chopin war der erste, der Scherzi als selbständige Stücke in ziemlich grossen Dimensionen schrieb. Freilich von Scherz, heiterem Spiel, Humor ist in Chopins Scherzi nicht viel zu finden. Von Humor ist bei Chopin überhaupt nur selten die Rede, höchstens in den Tänzen, besonders den Mazurkas gelegentlich. Die Gattung hat mit Chopin ihr Ende erreicht. Von später entstandenen Scherzi kann nur etwa Brahms Scherzo op. 4 neben Chopins Stücken einigermassen in Betracht kommen. Mendelssohns Stücke sind durchaus anders geartet.

No. 1, op. 20, (H-moll). Wahrscheinlich schon vor der Pariser Zeit entstanden. Ein düsteres, wild-leidenschaftliches Stück. Der Anfang eine von Chopin's originellen Neubildungen: Die Schlussformel II_7, V_7, I wird hier kühn an den Anfang gesetzt. Mit einem heftigen Aufschrei beginnt das Stück. Man beachte, wie die nach älterer Auffassung dissonierenden Septakkorde hier ohne eigentliche Auflösung, im strikten Sinne des Wortes nebeneinander gestellt sind, fast als konsonierende Akkorde behandelt sind. Ein ungestümes Drängen und Wogen setzt nun ein, das sich stellenweise zu wahrem Toben steigert. Ein zarter Mittelsatz in H-dur bildet den denkbar schärfsten Kontrast. Gegen den Schluss hin grosse Steigerung, von der Stelle risoluto e sempre più animato an. Den Höhepunkt erreicht der Ansturm bei der wie mit ingrimmiger Wut herausgeschleuderten fff-Stelle, neunmal wiederholt die knirschende Dissonanz



Man denke dabei an die Stelle „Flammis acribus“ in Berlioz's Requiem. Im Mittelsatz soll ein polnisches Weihnachtslied verwoben sein.[68])

No. 2, op. 31, (B-moll). Von allen Scherzi am meisten gespielt. Vor allen andern durch Plastik der Motive und Schönheit der Kantilene ausgezeichnet und daher am leichtesten eingänglich. Nach einem überaus spannenden Beginn — viele Generalpausen, sotto voce-Phrasen in der Tiefe, mächtige volle Akkorde dagegen, wie Frage und Antwort — geht das Präludieren endlich in fester gefügte Melodie über, einen Gesang von berückendem Charme.



Ein neues, überaus schönes Gebilde enthält der Mittelsatz in A-dur: smaragdgrün leuchtend wie der Spiegel eines ruhigen Waldsees. Mit mächtigem Schwung und

Feuer wird das Stück aufgerollt. Meisterlich ist die Einführung der Reprise in der zweiten Hälfte. Schumann sagt von dem Scherzo, es wäre „nicht uneben einem Lord Byron'schen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe- wie verachtungsvoll."

No. 3, op. 39, (Cis-moll). Chopin arbeitete in Majorca an diesem Stück. Anfang stark modulierend, präludierend, der tonische Dreiklang Cis-moll tritt erst nach 24 Takten zum ersten Mal ein, dann aber mit um so grösserer Wirkung. Das erste Thema ein energisches staccato-Motiv in Oktaven. Das zweite Thema legato, langgezogene markige Posaunen- und Hörner-Akkorde; ein prächtiger, ganz neuer Klangeffekt wird dadurch erzielt, dass auf den vom Pedal gehaltenen letzten Akkord der Phrase jedesmal aus der Höhe ein duftiges Gespinnst zartester Fäden geworfen wird:



Aus dem Klavier klingt es wie tausend zarte Stimmen, ein holder Elfenspuk. Das Stück ist eine Phantasie über die beiden genannten Motive. In keinem der anderen Scherzi ist Chopin so sparsam mit thematischem Material. Von besonders prächtiger Wirkung ist im letzten Teil die Rückleitung nach Cis-moll. Ueber einem Orgelpunkt auf Gis schwingt sich in weitem Bogen immer höher steigend die Oberstimme. Die schweren Akkorde und massigen Oktaven am Schluss erinnern an die Art, wie Brahms oft seine Schlüsse bildet.

No. 4, op. 54, (E-dur). Hell und klar. Von allen Scherzi harmonisch das einfachste. Am wenigsten fantastisch. Im Gegensatz zum 3. Scherzo sehr reiches thematisches Material. Doch ist der Charakter der Motive nicht von jenem hinreissenden Schwung, wie im B-moll-Scherzo. Die Eleganz, Vornehmheit, das Temperament Chopin's sind jedoch auch hier unverkennbar. Besonders der letzte Teil ist prächtig gesteigert. Rauschend, als wenn das volle Blech hineinklänge, schliesst das Stück ab.

Die Balladen.

Die Balladen, alle vier zu Chopins vorzüglichsten Werken gehörend, stellen einen ganz neuen Typus dar. Chopin wurde zu ihnen durch Gedichte von Mickiewicz veranlasst, wie er selbst aussagte. Der Einfluss von Slowacki ist aber in den Balladen vielleicht noch mehr ausgesprochen. [68a])

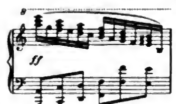
Die Nachfolge, die er hatte, ist gering geblieben. Liszts Des-dur Ballade und Brahms op. 10 und seine Rhapsodien sind fast die einzigen Werke des Genre, die neben Chopin stand halten können.

Alle 4 Balladen stehen im $^6/_4$ oder $^6/_8$ Takt. Ob aus Zufall oder Absicht?

No. 1. (G-moll), op. 23. Wahrscheinlich schon in Wien oder München geschrieben. Präludierend beginnt das Stück im Balladenton. Der Anfang nach Chopin'scher Weise ungewöhnlich auf einer Kadenzformel basiert. II^{b}, V_7, IV_6, I^6_4, V_7. Durch das in G-moll fremde As (den sog. neapolitanischen Sextakkord), bald zu Anfang ein Ton des Fernen, Entlegenen. Pathetisch ist der Beginn, leiser wird es, endet in schmerzvoller Frage (die ungelöste Dissonanz im 7. Takte, die in manchen Ausgaben fälschlich verbessert ist), und nun erst beginnt die eigentliche Recitation. Ruhig beginnt der Sänger, bald aber reisst ihn die Erregung fort. Rauschend fährt er über seine Harfe, — doch der Ungestüm sänftigt sich, ein zartes Gebilde in Es-dur tritt als zweites Thema auf. Das Stück ist im wesentlichen eine sonatenähnliche, stürmische Fantasie voller Glut, Leidenschaft, Kraft und Glanz über die beiden Hauptmotive. Von Kampf, Vernichtung und Tod singt der Barde. Der düstere Schluss schwer, tragisch. Der Eindruck des Balladen-

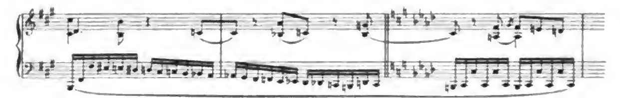
artigen — ein Sang aus der Vorzeit —, durch die vielen harfenartigen Figuren schon äusserlich gewahrt. Man achte besonders am Schluss darauf. Ein Teil aus Mickiewicz Epos: Konrad Wallenrodt soll zu dieser Ballade den Anstoss gegeben haben.

No. 2, op. 38 (F-dur). Am übersichtlichsten gestaltet. Abwechselnd ein einfaches, volksliedartiges Gebilde, unmittelbar darauf ein ungeheuer wilder und stürmischer Abschnitt; nach vier Abschnitten eine Coda-agitato. Schumann berichtet, dass er Chopin selbst die Ballade spielen hörte, doch hatte sie damals (1835) noch nicht die „leidenschaftlichen Zwischensätze“, auch schloss sie in F-dur, nicht in A-moll, wie in der veröffentlichten Fassung. Der andantino-Satz von entzückender Grazie und Einfachheit. Das Presto von einer athemraubenden Vehemenz. Beim zweiten Mal hat das andantino schon leidenschaftliche Accente angenommen, vom Eintritt des zweiten Presto an bis zum Schluss herrscht nur noch stürmisches Begehren. Accente ergreifender Tragik gegen den Schluss hin; erbarmungsloses Niedertreten:



Mit einer schrillen Dissonanz plötzlicher Abbruch. Wie ein Schatten im pp nur noch einmal die rührende Anfangsmelodie angedeutet — eine geknickte Blume. Lange Pause, dann drei breite Schlussakkorde. Die Ballade „Switezianka“ des Mickiewicz (dem Undinen-Stoff ähnlich) soll die Anregung zu dieser Komposition gegeben haben.

No. 3. As-dur, op. 47. Eins der glänzendsten Stücke der gesammten Klavierliteratur. An wirkungsvoller Steigerung lassen sich nur wenige Stücke mit dieser Ballade vergleichen. Durch das ganze Stück geht ein Rythmus, der an den Tritt des Pferdes gemahnt — im ersten Teil mehr wie der wiegende Gang eines sanften Zelters, später wie das Ausgreifen eines feurigen Rappen. Die Steigerung im zweiten Teil (die letzten 85 Takte) zieht eine Klangfülle aus dem Instrument, wie man sie vor Chopin vergebens suchen würde. Von packender Wirkung sind die harmonischen Rückungen um einen halben Ton nach oben, immer über dem tremolierenden Bass:



erst auf H, dann leitet eine schnelle chromatische Bassfigur nach C, dasselbe Spiel auf C, darauf über Cis nach D, schliesslich nach Es, Dominante der Haupttonart As, und hier endlich wird die kolossale Spannung gelöst. — Auf dem Orgelpunkt Es wird noch einmal alle Energie zusammengerafft und dann stürmt das Hauptthema endlich im dröhnendsten ff wie siegestrunken dahin.

Die chromatischen Rückungen des Basses hier finden ein merkwürdiges Seitenstück in Berlioz's Requiem: s. das Dies irae, dreimaliger chromatischer Lauf der Streicher bis zum endlichen Eintritt der 4 Blasorchester. Ein ganz ähnlicher Gedanke.

No. 4. op. 52 (F-moll). Die Form dieses Stückes kommt einem Rondo am nächsten, mit dem Unterschiede, dass in diesem Falle das Hauptthema bei jeder Wiederkehr variiert wird; zwischen den Variationen sind freie Ueberleitungssätze. Im Detail ausserordentlich reich und sorgfältig durchgeführt. Nach einer Einleitung von 8 Takten erscheint das Thema, ein melancholischer, bittender Gesang von jener erzählenden Weise, die für das Balladenhafte charakteristisch ist. Wie dieses Thema vielfach variiert wird, durch Auszierungen in den Mittelstimmen mehr Fülle und Eindringlichkeit gewinnt, oder in Figuration aufgelöst, in wogender Tonfülle u. s. w. dem Grundcharakter jedesmal eine andere Nüance gibt, dies ist bewundernswert.

* * *

Die Berceuse op. 57 (Des-dur) ist eins der entzückendsten Gebilde Chopin's. Schon im Aufbau meisterlich. Der wiegende $^{6}/_{8}$-Rythmus im Bass ist von Anfang bis Ende ununterbrochen festgehalten. In der Art eines basso ostinato wiederholt sich die nämliche Bassfigur gegen

70 mal fast ohne jede Aenderung. Darüber erhebt sich eine zarte viertaktige Melodie, die nun immerwährend variiert wird. Im Ganzen sind es 17 Variationen. Bewundernswert ist die Fülle der Gestaltungen, die aus dem dürren Bass hervorgezaubert werden. Nur die allerzartesten Linien und Farben sind verwendet. Ein Stimmungsbild ersten Ranges. Man meint die Stille eines heissen Sommernachmittags zu spüren, das Summen der Fliegen zu hören, die liebliche Stimme der jungen Mutter zu vernehmen, die ihr Kind in Schlaf wiegt.

Ein Seitenstück zur Berceuse ist die Barcarolle op. 60, Fis-dur.

Fast das ganze Stück hindurch ist im Bass der schaukelnde Barcarollenrythmus gewahrt, immerwährende Vorwärtsbewegung herrscht vor, ein Ruhepunkt tritt nur in der Mitte ein. Ein schöner Dominant-Anfang echt Chopin'scher Art, Orgelpunkt auf cis; man beachte die reizvollen dissonierenden Zusammenklänge auf jedes dritte Achtel, hervorgerufen durch die selbstständig geführte Mittelstimme, die sequenzartige Fortführung des Motivs. Die Tonika tritt ein. Zwei Takte lang wird der Rythmus im Bass allein markiert, dann erscheint das Hauptmotiv in den Oberstimmen, eine warme, weitgeschwungene Kantilene. Die Melodie wird durchgehend zweistimmig gebracht, wie ein Duett, teils in Terzen und Sexten, teils mit rythmisch kontrastierender Mittelstimme. In schöner Steigerung entwickelt sich der erste Teil. Vor seinem Abschluss erscheint ein merkwürdiger Pedaleffekt: sämtliche Töne der Tonleiter erklingen zugleich. Ueber das fortklingende cis, gis, h im Bass tönen dis, eis, fis weiter: man meint, die nach allen Seiten durcheinander laufenden Kreise im Wasser zu sehen, wenn das eingezogene Ruder auf der Wasserfläche gleitet. Langsamer gleitet das Boot dahin, von den Rudern fallen Tropfen herab (die kleinen Vorschläge), nnu treibt die Strömung es sanft, vom Ufer fällt es wie kühler Schatten grüner Bäume aufs Wasser — mit prächtiger Wirkung setzt der Mittelsatz in A-dur ein. Langsam beginnen sich die Ruder wieder zu rühren. Wie ein heimlicher Liebessang erklingt es, steigert sich glutvoll, nimmt an Stärke wieder ab und verliert sich schliesslich in einer schwärmerischen Improvisation (s. das dolce sfogato), in graziösen Arabesken. Nach und nach wird zur Wiederholung der Hauptmelodie übergeleitet, die jetzt schwungvoll und freudig erklingt, in vollen Akkorden gegriffen — freudige Heimkehr winkt den Beiden im Boote. Vor dem Schluss ein 13taktiger Orgelpunkteffekt, eine der klangschönsten Stellen bei Chopin.

Die Sonaten.

Von den 3 Klaviersonaten Chopins kommen nur die beiden letzten als Kunstwerk ernsthaft in Betracht. Die gänzlich unreife posthume Sonate op. 4. ein Jugendwerk, ist schon an anderer Stelle (S. 34) genannt worden. Die Sonaten in B-moll (op. 35) und H-moll (op. 58) gehören zu den reifsten Schöpfungen Chopins. Legt man den Massstab der grossen Beethovenschen Sonaten an, so müssen die Chopins freilich zurückstehen. Es fehlt ihnen, wie allen grösseren Stücken Chopins, an durchgebildeter Form. Die einzelnen Sätze gehören nicht notwendig zusammen; sie sind mehr wie vier Einzelstücke als wie ein Werk in 4 Abteilungen. Schumann denkt an ähnliches, wenn er über die B-moll Sonate sagt: „Dass er (Chopin) es „Sonate" nannte, möchte man eher eine Kaprice heissen, wenn nicht einen Uebermut, dass er gerade vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte, sie unter diesem Namen vielleicht an Orte einzuschwärzen, wohin sie sonst nicht gedrungen wären."

Die B-moll-Sonate (op. 35) ist eins der leidenschaftlichsten, glühendsten Werke der gesamten Klavierliteratur. Vor der H-moll Sonate hat sie Knappheit der Form bedeutend voraus. Der erste Satz ist für einen Chopin'schen Sonatensatz sogar erstaunlich knapp. Er enthält eine Fülle harmonischer Kühnheiten, die noch heute frappieren. Bald der Anfang:





wirkt wie ein ungeheures Fragezeichen; er bewirkt, dass der Eintritt des B-moll im 5. Takt unvergleichlich grösseren Eindruck macht, als wenn das Stück sogleich mit der Haupttonart in älterer Weise begonnen hätte. Aber noch vier weitere Takte hindurch wird der Hörer in Spannung gehalten, bis endlich im 9. Takte das Hauptmotiv einsetzt, eine agitato Phrase von drängender Leidenschaftlichkeit, wie keuchend im eiligen Lauf (beachte die abgebrochenen Phrasen, die Pausen):

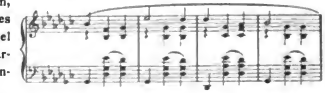


Als Seitenthema folgt ohne Umschweife eine vortrefflich mit dem ersten Teil kontrastierende getragene Melodie (sostenuto) in Des-dur, ein Gebilde von ungemein nobler Art. Sie wird in grossem Zuge entwickelt und führt zu einem höchst originellen Schlussmotiv, das in Des-dur anhebt und mit den merkwürdigsten harmonischen Schiebungen aufs seltsamste schillert. An der Stelle



beachte man die echt Chopin'sche dissonierende Mittelstimme: zu einem und demselben Akkord in verschiedenen Lagen, tritt eine skalenmässig aufsteigende Mittelstimme, die in jedem zweiten Ton scharf mit den Akkordnoten dissoniert. Ebenso seltsam sind die chromatischen kleinen Rückungen der unmittelbar darauf folgenden Schlussphrase. Den letzten Akkord des ersten Teils möchte man für verdruckt halten, der unaufgelöste Vorhalt klingt gar zu hart, (vielleicht fes oder f – es? Die Durchführung mag zu Chopins Zeiten als Gipfel harmonischer Tollheit erschienen sein. Es geht wild darin zu. Von dem logischen Aufbau einer Beethoven'schen Durchführung ist hier keine Rede. Chopins Durchführung ist eine freie Fantasie über den Rythmus des Hauptmotivs, ein zügelloses, leidenschaftliches Dahinstürmen. Harmonieen von barbarischer Schönheit, von wilder Kraft tauchen überall hervor. An manchen Stellen wird man ganz deutlich an die mächtigen Akkordfolgen im Vorspiel des dritten Siegfried-Aktes erinnert: Wotans Ritt zur Höhle der Erda. Dieser zuchtlosen Durchführung folgt eine regellose, aber künstlerisch weise Reprise. Nachdem das Hauptmotiv während der ganzen langen Durchführung buchstäblich bis zum äussersten gehetzt war, verzichtet der Komponist darauf, die Reprise nach dem Schema nochmals mit dem Hauptthema zu eröffnen und leitet sogleich zur Wiederholung des Seitensatzes über, die einen jetzt sehr erwünschten Ruhepunkt bietet. Die Reprise verläuft im übrigen regelmässig. Eine prächtige, markige Coda, wuchtige Posaunen- und Trompetenakkorde, glanzvoll in die Höhe steigend, schliessen in B-dur mit äusserster Kraft diesen imponierenden Satz ab.

Das Scherzo, Es-moll, ist von wilder Energie durchzogen: Man beachte das eigensinnige Pochen auf derselben Tonstufe im Hauptmotiv, das immerwährende Aufstreben aus der Tiefe nach der Höhe in allen Motiven des ersten Teils. Nach dem Doppelstrich sausen die chromatischen Sextakkordgänge wie ein Sturmwind dahin — ein Wagner'scher Effekt — weiterhin ein triumphierender Siegesgesang. Harmonisch dieselbe Zügellosigkeit, dieselbe Verachtung der Konvention wie im ersten Satz. Der Mittelsatz Più lento bringt in richtiger Weise den Kontrast, eine zarte, ruhige Trio-Weise in Ges-dur, jetzt durchaus tonische Harmonieen, fast ohne jegliche Modulation, auch hierin das komplete Gegenstück des ersten Teils. Aber auch bei geringem Wechsel der Harmonie versteht Chopin aparte harmonische Wirkungen zu erzielen durch Anwendung einer ostinaten Mittelstimme:



Der dritte Satz ist der berühmt gewordene Marche Funèbre, ein Stück von packender Kraft des Ausdrucks. Die ostinaten Bass- und Mittelstimmen zu Anfang sind wohl als Glockengeläute zu deuten:



Die faszinierende Wirkung beruht auf der merkwürdigen Aufeinanderfolge des B-moll- und Ges-dur-Akkordes; diese an und für sich ganz alltägliche Akkordverbindung wirkt hier durch den genialen Einfall einer Lagenveränderung. Anstatt in der Grundlage steht der Ges-dur-Akkord in der Quart-Sextumkehrung. Hoesick bringt zwei berühmte polnische Gedichte in Parallele mit diesem Stück, das eine von Ujejski, das andere: „Begräbnis des Kapitän M." von Slowacki.

Das Finale ist eins der sonderbarsten Stücke der ganzen Literatur, ein Unikum. Von Anfang bis Ende ein eintöniges Gemurmel, beide Hände in Oktaven, ohne jeglichen Versuch harmonischer, noch melodischer, noch rythmischer Wirkungen. Schumann sagt darüber: „Was wir im Schlusssatz unter dem Namen Finale erhalten, gleicht eher einem Spott als irgend Musik. Und doch gestehe man es sich, auch aus diesem melodie- und freudelosen Satze weht uns ein eigener, grausiger Geist an, der, was sich gegen ihn auflehnen möchte, mit überlegener Faust niederhält, dass wir wie gebannt und ohne zu murren bis zum Schlusse gehorchen — aber auch ohne zu loben; denn Musik ist das nicht. So schliesst die Sonate, wie sie angefangen, rätselhaft, einer Sphinx gleich mit spöttischem Lächeln." Rubinstein sagt von dem Satz, es wäre in ihm wie das Sausen des Nachtwindes über den Gräbern, — offenbar denkt er an eine Fortsetzung des Marche Funèbre. Chopin selbst schreibt einmal recht trocken darüber: „Rechte und linke Hand unisono. Sie schwatzen miteinander nach dem Marsch." (Brief an Fontana. Sommer 1839.

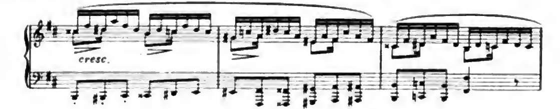
Die H-moll Sonate op. 58 verdient unter den gross angelegten Werken Chopins an erster Stelle genannt zu werden, obschon Meisterschaft im symphonischen Aufbau nicht gerade ihre Stärke ist.

Die Exposition des ersten Satzes ist etwas diffus geraten. Was an Konzentration mangelt, wird aber aufgewogen durch die Schönheit und Kraft der Motive, die Fülle origineller Einfälle. Von hervorragender Schönheit ist die weitgedehnte D-dur Kantilene des Seitensatzes. Hier zum ersten mal wird eine Tonart festgehalten. Der ganze Satz steht in H-moll. Nichtsdestoweniger hört man die Tonart H-moll nur in den ersten vier Takten, dann wird (T. 14–16) H-moll nur einmal angedeutet und kehrt überhaupt im ganzen Satz fast gar nicht mehr wieder, H-dur erst bei der Reprise des Seitensatzes. Schon der erste Teil vor dem Seitensatz moduliert so stark wie Beethoven nur je in seinen kompliziertesten Durchführungen.

Der zweite Satz ist ein graziöses Scherzo, mehr weiblich im Gegensatz zu dem wilden, männlichen Scherzo der B-moll Sonate. Dem flüchtig bewegten ersten Teil in Es-dur steht ein ganz ruhiger Mittelsatz gegenüber auf lang gehaltenen Bässen. Prächtige harmonische Effekte enthält besonders der zweite Teil, wie z B. der Uebergang von Fis-moll über F-moll nach A-dur und dann zur Wiederholung des Hauptmotivs in H-dur.

Das Largo ist ein ausserordentlich breiter, sanfter und milder Gesang, ein Abendlied. Es ist voll von charakteristischen Feinheiten Chopin'scher Harmonik, als da sind: Das Hineinmodulieren in die Haupttonart zum Anfang, die ostinato-artigen teilweise dissonierenden Mittelstimmen bei der Wiederholung des Themas, die ganz aparte Kadenz vor dem Eintritt des Mittelsatzes. Dieser Mittelsatz selbst ist choralartig, wie in Verse abgeteilt, eigentümlich sonor wie Hörner, Harfen und Glocken zugleich; in den Kadenzen tönen Flöten und Klarinetten hinein.

Das Finale ist ein Rondo, nicht von der gemütlich, heiter dahingehenden Art, sondern wie im vollsten Lauf dahingalloppierend, voller Kraft, Glanz und dabei doch Eleganz. Durchaus chevaleresk. Technisch eins der schwersten Stücke der gesamten Literatur, dafür aber auch von zündender Wirkung. Auch harmonisch sehr merkwürdige Stellen kommen vor. Man betrachte z. B. die Einführung des Rondothemas bei den Wiederholungen:





Diese rassigen Dissonanzen sind neu. Nur bei Bach findet man analoges, aber auf ganz anderer Basis.

Die Sonate in G-moll, op. 65 für Klavier und Cello war das letzte Werk, das Chopin selbst noch veröffentlichte. Sie ist seinem Freunde, dem Cellisten Franchomme gewidmet. Das Werk hält einen Vergleich mit der Mehrzahl der Kompositionen Chopins für Klavier nicht aus. Am schwächsten sind die beiden Mittelsätze, besonders das kurze Largo ist Chopins kaum würdig. Die beiden Aussensätze, trübe, leidenschaftliche Stücke zeigen in der Harmonik und im Klaviersatz deutlich den Chopin der späteren Zeit, sind aber streckenweise ziemlich öde und reizlos, interessieren in der thematischen Erfindung wenig. Dass es darin einige prachtvolle Stellen gibt, ist weiter nicht überraschend, als Ganzes ist die Sonate eins von Chopins weniger glücklichen Werken.

* * *

Im Mai 1844 starb Chopins Vater. Chopins Schwager Barcinski teilte in einem schönen Briefe die Nachricht mit[69]: „75 Jahre lebte er inmitten von Korruption und Verderbtheit, und hatte nicht einen einzigen Feind,“ heisst es darin von dem trefflichen Manne. Chopin konnte sich nicht dazu aufraffen, selbst an Mutter und Schwester nach diesem traurigen Ereignis zu schreiben. G. Sand nahm für ihn die Feder in die Hand und richtete an die Angehörigen einen Brief.[70] Darin heisst es mit Bezug auf Chopin:

„Je ne peux pas lui ôter cette peine si profonde, si légitime et si durable; mais je puis du moins soigner sa santé et l'entourer d'autant d'affection et de précaution que vous le feriez vous même. C'est un devoir bien doux que je me suis imposé avec bonheur et auquel je ne manquerai jamais.“ Weiter: „Je consacrerai mes jours à son (votre) fils et je le regarde comme le mien propre.“

Das Herauskehren der mütterlichen Gefühle, die wiederholte Betonung ihrer aufopfernden Pflege fallen sofort in die Augen. Ein paar Wochen darauf stattete Chopins Schwester Louise in Nohant einen Besuch ab. An diesen Besuch knüpft sich eine Reihe Briefe von G. Sand an Louise, (mitgeteilt in der neuen Briefsg.) In unangenehmer Weise fällt in diesen Briefen die Phrasenhaftigkeit der Schreiberin auf. Man bedenke, dass diese Briefe in eine Zeit fallen, wo G. Sands Liebe zu Chopin stark abnahm und sich über den Zeitpunkt des völligen Bruches bis kurz vor Chopins Tod erstrecken. Einige der in jedem Brief manchmal mehrfach wiederkehrenden Phrasen seien hier wiedergegeben:

„Je vous aime de toute mon âme . . . je vous aime, c'est mon refrain éternel, . . . Personne plus que moi vous chérit . . . chère soeur de mon coeur.

Die unaufhörlichen Liebesbeteuerungen sind zu zärtlich, um aufrichtig zu erscheinen. Im ersten übrigens stilistisch vollendeten Brief ist von Chopin die Rede als von: mon cher enfant . . . j'ai au moins la consolation de lui avoir donné autant d'affection que possible après vous autres.“

Geradezu widerlich jedoch erscheint der Brief vom 1. Sept. 1849, kurz vor Chopins Tod:

„Ne croyez pas que j'aie passée un jour de ma vie, depuis celui où je vous ai connu, sans penser à vous et sans chérir votre souvenir.“

Einen Kommentar zu diesen Zeilen werden später die noch zu citirenden Briefe von G. Sands Tochter an Chopin und dessen fluch- und hasserfüllte Aeusserungen über G. Sand geben.

Im Jahre 1845 erhielt Chopin die Einladung zur Teilnahme an der Enthüllungsfeier des Beethoven-Monuments in Bonn. Die Garcia, Liszt, Meyerbeer,

Vieuxtemps hatten u. a. ihr Erscheinen zugesagt. Chopin kam nicht. In seinen Briefen behandelt er die ganze Angelegenheit in moquantem Ton.

Am 20. Juli 1845 berichtet er aus Nohant von der Ueberschwemmung des Indre und fügt hinzu: „Ich bin nicht für das Land geschaffen; doch tut mir die frische Luft wohl.“ Damit stimmt G. Sands Mitteilung überein, dass Chopin zu sehr Stadtmensch war, um sich auf dem Lande dauernd wohl zu fühlen: „Chopin sehnte sich immer nach Nohant und konnte es dort nicht aushalten.“ „Die Rückkehr (nach Nohant) im Frühling erfüllte ihn für kurze Zeit mit ekstatischer Freude; aber sobald er mit seiner Arbeit begonnen hatte, nahm die ganze Umgebung für ihn ein düsteres Aussehen an.“ Einer Beschreibung seiner Zimmereinrichtung sei das folgende entnommen: „Zur Linken liegen meine Notenblätter, M. Thiers und Gedichtsammlungen, zur rechten Cherubini.“ Im Allgemeinen hatte Chopin nach allen Berichten nur geringes Interesse für Literatur, selbst G. Sands Werke soll er nur selten gelesen haben. Liszt sah manchmal die Gedichte von Nodier auf seinem Tisch. Diese Geringschätzung der Literaten ist um so auffallender, da Chopin mit fast allen Schriftstellern von Ruf in Paris mehr oder weniger Verkehr pflegte. Bei G. Sand traf er oft mit ihnen zusammen; doch soll die dort versammelte Gesellschaft nicht immer nach seinem Geschmack gewesen sein. Liszt macht einige Andeutungen, dass Chopin durch das Benehmen G. Sands und gewisser Gäste in Nohant manchmal tief verletzt war. G. Sand hatte um sich oft eine Chopin durchaus antipathische Athmosphäre: Sozialisten, fanatische Schwärmer, wie der Abbé Lamennais, dann wieder ungeschliffene Demokraten, Atheisten und Revolutionäre bewegten sich um sie, daneben grosse Künstler, Mitglieder der höchsten Gesellschaft, Politiker, Theaterfreunde — kurz ein buntes Gemisch der verschiedensten Interessen kam in ihrem Salon zum Ausdruck. Ein sensualistischer Hauch wehte in das pêle-mêle hinein. Manchmal ging es laut und etwas vulgär zu. War Chopin schon ohnedies phrasenhaften Diskussionen nicht geneigt, war seine Interessensphäre von Hause aus schon ziemlich eng begrenzt, so mag ihm dies Raketenfeuer des Sandschen Geistes nach allen Richtungen hin durchaus unangenehm gewesen sein. Mit ersichtlich geringschätzigem Ton erzählt Chopin in dem zitierten Briefe von Victor Hugos Liebesabenteuern. Ueberhaupt enthält der Brief viel „bavardage“ über allerlei grosse und kleine Pariser Affairen. Die Schwatzlaune hatte Chopin so ergriffen, dass er in der Nachschrift noch eine Anzahl richtiger, nicht allzu delikater Kalauer zum Besten gab. Ueberhaupt war Chopins Ausdrucksweise im Verkehr mit seinen Landsleuten durchaus nicht immer so gewählt, wie man von dem eleganten Liebling der vornehmsten Salons wohl erwartet hätte. Ueber seine Vorliebe für gesellschaftliche Ver-



Portrait aus dem Jahre 1847/48,
gemalt von Chopins Freund Anton Kolberg, Paris.

gnügungen hat G. Sand in „Ma vie“ interessante Mitteilungen hinterlassen. Sie erzählt, dass Chopin in Paris jeden Tag mehrere Salons aufsuchte. Er liebte kleine Gesellschaften von „habitués“, Gesellschaften, die seine Persönlichkeit völlig beherrschte, wo sich alles um ihn drehte:

„Dann erst zeigte er sein ganzes Genie und Talent. Wenn er die Zuhörerschaft in ein tiefes recueillement gestürzt hatte oder in tiefe Traurigkeit — seine Musik zog bisweilen die Seele tief in trostlose Traurigkeit, besonders wenn er improvisierte — dann schlich er sich, um den peinlichen Eindruck der Niedergeschlagenheit zu verwischen, plötzlich an einen Spiegel, arrangierte sein Haar und seine Kravatte und zeigte sich plötzlich in einen phlegmatischen Engländer verwandelt, oder einen impertinenten alten Herrn, eine lächerliche, sentimentale Engländerin, einen schmutzigen Juden. Diese Typen waren immer traurig, so komisch sie manchmal auch erscheinen mochten, aber vollkommen sicher erfasst und so fein durchgeführt, dass man nicht müde wurde, ihn zu bewundern. Alle diese sublimen, bezaubernden, bizarren Dinge, die er aus sich herauszuschöpfen verstand, machten ihn zur Seele der gewählten Gesellschaft, und um seine Gegenwart wurde buchstäblich ein Streit ausgefochten. Sein vornehmer Charakter, seine Selbstlosigkeit, sein Selbstbewusstsein und Eigenstolz, seine Abneigung gegen jegliche geschmacklose Eitelkeit und jede freche Reklame, seine Verlässlichkeit und der Schliff seiner Manieren machten ihn zum angenehmsten und vollwertigsten Freund.“

So weit G. Sand. Auch Berliozs Gedenk-Artikel nach Chopins Tode (Journal des Débats, 27. Okt. 1849) bezieht sich auf den Gegenstand:

„Nur in einem kleinen Kreise von Hörern, wenn er ganz sicher wusste, dass man ihn zu hören wünschte, konnte er zum Spielen veranlasst werden. Und was für Empfindungen rief er dann wach! In welch glühende, melancholische Reverieen goss er seine Seele hinein! Gewöhnlich gab er sich erst gegen Mitternacht dem grössten abandon hin, wenn die grossen Schmetterlinge des Salons davongeflattert waren, wenn die politischen Tagesfragen sattsam erörtert waren, wenn alle Klatschbasen ihre Anekdoten beendet hatten, wenn alle Fallen gelegt waren, alle Hinterlistigkeiten erschöpft waren, wenn man der Prosa überdrüssig war: dann gehorchte er der stummen Bitte irgend eines schönen, geistvollen Augenpaares, dann wurde er zum Dichter und sang die Ossianische Liebe der Helden seiner Traumwelt, ihr chevaleresken Freuden, den Kummer um das ferne Vaterland, sein geliebtes Polen, das immer zum Siegen bereit war und immer besiegt wurde. Aber ohne diese Vorbedingungen, — dass er sie streng erfüllt sehen wollte, dafür müssen ihm alle Künstler danken — war es zwecklos, ihn zu drängen. . . . Ich erinnere mich eines schneidenden Wortes, das er eines Abends dem Hausherrn, bei dem er zum Diner geladen war, an den Kopf warf. Kaum hatte man Kaffee serviert, als der Hausherr an Chopin herantrat, ihm vorhielt, dass die Gäste ihn nie gehört hätten und hofften, er würde sich ans Klavier setzen und irgend eine Kleinigkeit spielen. Chopin entschuldigte sich in einer Art, die keinen Zweifel darüber liess, dass er keine Lust zum Spielen hatte. Aber als der Gastgeber in beinahe beleidigender Weise auf seiner Bitte beharrte, wie ein Mann, der den Wert und den Zweck seines Diners wohl kennt, da brach der Künstler den Disput kurz ab, indem er mit schwacher, gebrochener Stimme laut hustend sagte: „Ach, Verehrtester, . . . ich habe . . . so wenig gegessen.“

Ein schwerer Schlag für Chopin war der im Jahre 1844 erfolgte Tod seines Jugendfreundes Johann Matuszynski. Um dieselbe Zeit starb Nicolaus Chopin. Auf den ohnedies sehr schlechten Gesundheitszustand Chopins waren solch heftige Gemütserregungen von nachhaltigster Wirkung. Er litt häufig unter Hallucinationen, qualvollen Angstzuständen. G. Sand schreibt darüber:

„Das katholische Dogma häuft fürchterliche Schrecknisse auf den Tod. Mit der Vorstellung seines Todes verknüpfte er alle die abergläubischen Phantastereien der slavischen Dichtung Als Pole lebte er unter dem Banne der heimischen Legenden Die Phantome riefen ihn, packten ihn, und anstatt den Vater und den Freund aus dem strahlenden Himmel lächeln zu sehen wie ihn der lutherische Glaube vorstellt — bildete er sich ein, dass neben seinem Lager ihre Totenschädel wären, suchte er sich dem Griff ihrer eisigkalten Hände zu entziehen“.

Piątek 11 février 1848

Nayukochańsi.

Dawno do was niepisałem bo to tak im więcey się spóźni tem więcey się nazbiera do pisania nawału — i tyle i tyle że zagrzmi na razem się kończy. Tak też dziś piszę wam tylko parę słów żebyście wiedzieli żem zdrów żem wasz list dostał. Miałem grippę jak cały świat tuteyszy — i jeśli wam wszystko. Dziś piszę to dla tego żem myślą zajęty moim Koncertem który ma być 16 tego miesiąca. Przyjaciele moi przyszli jednego rana i powiedzieli mi że muszę dać koncert, że o nic się nie mam turbować tylko usiąść i zagrać — Od tygodnia już biletów niema. (a bilety wszystkie są po 20 fr) Publiczność zapisuje się na drugi — o którym nie myślę

Facsimile eines Briefes von Chopin.

Fast zehn Jahre lang meinten die Pariser Bekannten, es gehe mit ihm rasch zu Ende, und doch erholte er sich immer wieder. Der schwerste Schlag stand ihm noch bevor: Der Bruch mit George Sand. Einstweilen jedoch war das Verhältnis wenigstens nach aussen hin noch leidlich.

Die Briefe aus den Jahren 1845, 46 und 47 tragen alle eine auffallend gute Laune zur Schau; über seine Krankheit berichtet Chopin fast nichts. Fast scheint es, als ob er, um die Angehörigen nicht zu beunruhigen, eine lächelnde Miene aufsetzte, und doch hatte er gerade in diesen Jahren eine Fülle von körperlichen und seelischen Leiden auszukosten. So spricht er z. B. am 11. Oktober 1846 (neue Briefslg.) von häuslichen Kleinigkeiten, astronomischen Entdeckungen, von Schiessbaumwolle und Musikautomaten, von der Oper in London und Paris, von Dumas, dem Maler Boulanger, der Rachel, Persiani, der Grisi und Viardot, erzählt Theatergeschichten, beschreibt Neuanschaffungen im Jardin des Plantes u. s. w. Auch die Cellosonate, an der er lange arbeitete, wird wieder erwähnt: „Manchmal bin ich mit meiner Arbeit zufrieden, dann wieder unzufrieden. Ich werfe sie in die Ecke und hole sie nachher wieder vor." Ueber drei neue Mazurkas (op. 63, 1847 erschienen) heisst es:

„Wenn man komponiert, dann scheint die Arbeit gut zu sein, wäre es anders, dann würde man überhaupt nichts schreiben. Dann aber kommt die Ueberlegung, man verwirft dies, behält jenes. Die Zeit ist der beste Richter, die Geduld der beste Lehrer".

Solche Sätze lassen auf die Mühe schliessen, die Chopin auf seine Kompositionen wandte. Am 19. April 1847 schreibt er von seinem Porträt, das Ari Scheffer malte, erwähnt G. Sands Roman „Piccinino", den er mit Vergnügen hat vorlesen hören. In ganz ruhigem Ton erwähnt er auch G. Sands „Lucrezia Floriani", jenen Roman, in dem er selbst für die Hauptperson, den Fürsten Karl Modell gestanden hat, wie die massgebenden Zeitgenossen einstimmig berichten. Oder ist auch hier etwa eine Bemäntelung des Sachverhalts den Angehörigen gegenüber anzunehmen? Sollte Chopin allein nicht gesehen haben, was jeder um ihn sah? Sollte er nicht gemerkt haben, dass sein Verhältnis zu G. Sand den Kern des Romans bildet, dass Lucrezia Floriani, die liebensmüde Schöne, die wie eine Heilige nur in der Liebe zu ihren Kindern aufgeht und in mütterlicher Zuneigung sich aufopfernd ihren jungen Freund pflegt, dass diese Lucrezia G. Sand selbst ist? Lucrezia wird durch den Freund zu Tode gemartert, der sie wahnsinnig liebt, dem sie aber nur eine mütterliche Freundin sein kann. In Wirklichkeit spielte sich die Tragödie ähnlich wie im Roman ab, nur dass Chopin das Opfer war, nicht Lucrezia.[71])

Es ist nun an der Stelle, auf den Bruch zwischen G. Sand und Chopin einzugehen. Zweifellos sicher ist es, dass Chopin eine tiefe Liebe zu G. Sand hegte, und dass auch sie wenigstens in den ersten Jahren des Verhältnisses eine starke Neigung zu Chopin hatte. Nicht zu leugnen ist ferner, dass Chopin Jahre hindurch viele glückliche Stunden bei G. Sand verlebte. Karasowski erzählt, dass Chopin in früheren Jahren ernstlich daran dachte, G. Sand zu heiraten und die unglücklichen Verhältnisse verwünschte, die ihn davon abhielten. Dass G. Sand sich seiner in schweren Stunden angenommen und ihn sorglich gepflegt hatte, spricht auch zu ihren Gunsten. Aber Treue und Beständigkeit waren ihr fremd. Je schwächer und hilfsbedürftiger Chopin wurde, desto mehr strebte sie von ihm hinweg. Viele kleine und grosse Demütigungen musste er in den letzten Jahren ertragen. Mit welchem Schmerz musste es ihn erfüllen, als er merkte, dass die Frau, an der er noch immer mit Liebe hing, ihm gegenüber kälter und kälter

wurde! Im Jahre 1847 war die innerliche Trennung schon so weit vorgeschritten, dass G. Sand nur nach einem Vorwand suchte, um mit Chopin vollständig zu brechen. G. Sand erzählt, dass Chopin mit ihrem Sohn Maurice (den er ohnehin nicht gut leiden mochte, wie aus Briefstellen hervorgeht) Streit bekam, dass sie die Partei ihres Sohnes nahm und Chopin daraufhin sich von ihr abwandte. So wenig stichhaltig wie ihre Verteidigung in Betreff von Lucrezia Floriani, ist auch diese Erklärung. Der wahre Sachverhalt wird durch die neue Briefsammlung klargestellt, in Verbindung mit den Berichten, die Niecks nach Liszt's und Franchomme's Mitteilungen gibt. Im Mai 1847 verheiratete G. Sand ihre Tochter Solange mit dem Bildhauer Clésinger. Kurz darauf fand ein heftiger Streit statt zwischen Clésinger und seiner Schwiegermutter. George Sand soll ihren Schwiegersohn geohrfeigt haben. Sie wies dem jungen Paar die Tür und schrieb an Chopin, der damals im Juni noch in Paris weilte, dass sie mit ihm nichts mehr zu tun haben werde, wenn er etwa Solange und Clésinger aufnehmen wollte. Trotzdem unterstützte Chopin Solange, die er sehr gern hatte, und G. Sand machte daraufhin ihre Drohung wahr. Sehr zu Gunsten Chopin's spricht es, dass Solange an ihn eine Reihe vertrauter Briefe richtete (in der neuen Briefsammlung zum ersten Mal veröffentlicht), die Chopin als väterlichen, treuen Freund erscheinen lassen. G. Sand kommt dabei allerdings sehr übel davon. Aus La Châtre schreibt Solange, dass sie krank wäre und bittet Chopin ihr zur Rückkehr nach Paris seinen Wagen zu leihen, der in Nohant war, den G. Sand aber verweigert hatte: „J'ai quitté Nohant pour toujours après les scènes les plus atroces de la part de ma mère". G. Sand stellte die Bedingung, dass Solange ihren Gatten verliesse: dann würde sie ihr in Nohant wieder ein Heim gewähren:

„après cela je n'ai rien su à lui dire de tendre. . . . une mère qui installe un théâtre dans la chambre de noces de sa „fille chérie" (G. Sand hatte in dem betreffenden Zimmer eine Komödienbühne eingerichtet)".

G. Sand hatte ihre Tochter der Not preisgegeben; Chopin lieh Solange 500 Fr. Clésinger scheint etwas energielos und leicht entmutigt gewesen zu sein. Auf Solange's Bitten musste Chopin ihm mehrmals die Leviten lesen. Doch war das Verhältnis zwischen den beiden Männern wohl ein gutes; kurze Briefe Clésinger's an Chopin deuten durch ihren achtungsvollen, warmen Ton darauf. Solange war übrigens in der ersten Zeit ihrer Ehe glücklich. Vom 14. Mai 1849 ist ein Brief vorhanden, in dem sie über die Freuden ihrer Mutterschaft entzückt an Chopin berichtet. Dies war nach der Geburt ihres zweiten Töchterchens. Das erste Kind war kurz nach der Geburt gestorben; mit Bezug darauf schreibt sie über G. Sand:

„Mon Dieu, comment peut-elle être aussi peu tendre. Moi qui ai eu une fille et qui l'ai perdu quoique bien jeune, je ne puis la comprendre. C'est si affreux et si cruel de ne plus être mère. Oh, elle n'en sait rien."

G. Sand hatte sich lieblos, rücksichtslos, und roh gezeigt, sowohl Chopin wie auch ihrer Tochter gegenüber. Nach den jetzt vorhandenen Dokumenten kann der Bruch zwischen ihr und Chopin mit Sicherheit in die zweite Hälfte des Jahres 1847 verlegt werden. Am Weihnachtstage 1847 schreibt Chopin darüber als ein fait accompli nach Hause. Das Schreiben wirft auf beide ein so helles Licht, dass es hier wenigstens teilweise einen Platz finden muss: . . . .

„Man könnte glauben, dass sie ihre Tochter und mich gleichzeitig los werden wollte weil wir ihr lästig waren. Doch wird sie mit ihrer Tochter korrespondieren: so wird ihr

mütterliches Herz . . . wenigstens für den Augenblick besänftigt sein und ihr Gewissen eingeschläfert sein. Sie wird meinen, gerecht zu sein und wird mich ihren Feind nennen, weil ich zu ihrem Schwiegersohn gehalten habe, den sie nicht ausstehen kann, einzig darum, weil er ihre Tochter geheiratet hat. Und doch habe ich mich dieser Heirat so viel ich konnte widersetzt. Sonderbares Geschöpf bei aller ihrer Intelligenz! Eine fixe Idee ergreift sie, und sie zerstört ihr Leben, die Existenz ihrer Tochter.

. . . Zu ihrer Entschuldigung möchte sie Fehler finden bei denen, die ihr wohlwollen, die an sie glauben, die sich niemals Gemeinheiten gegen sie erlaubt haben, und die sie nicht um sich dulden kann, weil sie der Spiegel ihres Gewissens sind. Darum hat sie kein einziges Wort mehr geschrieben, darum kommt sie diesen Winter nicht nach Paris, darum spricht sie kein Wort zu ihrer Tochter. Ich bereue es nicht, dass ich ihr die acht schwersten Jahre ihres Lebens habe ertragen helfen, jene Jahre, in denen ihre Tochter heranwuchs, in denen sie ihren Sohn gross zog. Ich beklage nicht, was ich gelitten habe, aber ich beklage, dass ihre Tochter, diese zarte Pflanze, die so sorgsam vor den Stürmen behütet war, in den Händen der Mutter gebrochen worden ist, und dies mit einer Unklugheit und Leichtfertigkeit, die man vielleicht einer Frau von 20 Jahren nachsehen könnte, aber nicht einer von 40. Was gewesen ist und nicht mehr ist, liest man nicht in den Annalen. Wenn sie sich später in ihre Vergangenheit versenken wird, dann wird Mme S. in ihrer Seele nur gute Erinnerungen an mich finden können Gegenwärtig steckt sie in dem seltsamsten Paroxysmus der Mutterschaft, und spielt die Rolle einer gerechteren und besseren Mutter, als sie in Wahrheit ist. Das ist ein Fieber, gegen das kein Heilmittel existiert, zumal wenn es einen so exaltierten Kopf erfasst, der sich auf der schiefen Ebene gleiten lässt".



Gedenkstein für Chopin
in der Heil. Kreuz-Kirche zu Warschau.

Am Schluss des Briefes erzählt er ruhig von G. Sand's neuesten Roman: „François le champi" und von ihren Memoiren, über deren bevorstehendes Erscheinen man damals sprach:

„Eigentlich ist es dafür zu früh, denn die liebe Mme S. wird noch viele Abenteuer erleben, bevor sie altert; viele hübsche Dinge werden ihr noch passieren, wohl auch hässliche".

In den Jahren 1847 und 1848 spielte Chopin noch mehreremal öffentlich.

Im März 1847 wirkte er in einer Soiree bei Mme. de Courbonne mit, wo er auch seine Schülerin Mlle. Camille O'Meara (später Mme. Dubois) auf einem zweiten Klavier begleitete, sie spielte sein E-moll Konzert. Chopins letztes Konzert in Paris fand am 16. Febr. 1848 statt. Der Violinist Alard, der Cellist Franchomme, die Sängerin Antonia Molina di Mondi, der Sänger Roger waren Mitwirkende. Vorgetragen wurden ein Trio von Mozart, Chopins neue Cellosonate (ohne den ersten Satz), eine Anzahl Chopin'scher Stücke, die Barcarolle, Berceuse, Nocturne, Etude, Préludes, Mazurkas, Valses, eine Arie aus Robert der Teufel und andere nicht näher bezeichnete Gesangstücke. Jedes Billet kostete 20 Fr. Der Verlauf des Konzerts war wie bei früheren Gelegenheiten: das ganze vornehme Paris drängte sich dazu. Nach Chopin's Angaben betrug die Einnahme etwa 6000 Fr.[72]). Am 11. Februar schrieb Chopin über das bevorstehende Konzert:

„Ich werde mich wie zu Hause fühlen und meine Augen werden so zu sagen nur bekannte Gesichter treffen. . . . . Der König, die Königin, der Herzog von Orleans, der Herzog von Montpensier haben jeder auf 10 Plätze subskribiert, obgleich sie Trauer haben und keiner von ihnen kommen kann".

Ueber G. Sand fallen in dem Brief v. 10. Febr. bittere Worte:

„Bis jetzt habe ich mich darüber (über den Bruch) noch nicht getröstet. Darum schrieb ich nicht an Euch; was ich anfange, verbrenne ich. Und schreiben soll ich doch! Warum? Ist es nicht besser, überhaupt nichts zu schreiben? Wie lange ist es her, seit wir (G. Sand und Chopin) ohne Kämpfe und Szenen mit einander auskamen!"

Im März 1848 fand noch ein Zusammentreffen Chopin's mit G. Sands' statt. Einzelheiten sind darüber vorläufig nicht bekannt. Ein zweites Konzert sollte im März stattfinden. Doch der Ausbruch der Februarrevolution veranlasste Chopin, das Konzert abzusagen. Im April trat er eine Reise nach England an, wohin ihn seine zahlreichen Bewunderer und Freunde schon oft eingeladen hatten. Ueber Chopin's Erlebnisse in England sind wir gut unterrichtet, einmal durch eine Reihe seiner Briefe und dann durch Niecks' Nachforschungen.

In London wurde Chopin mit grosser Achtung und Höflichkeit aufgenommen. Das grosse Publikum freilich wusste wenig von ihm, aber in den Kreisen der geistigen Elite fand er gebührende Würdigung. In einem 8 grosse Druckseiten langen Brief (Edinburgh, 19. Aug. 1848, No. 13 neue Slg.) schilderte er einige seiner Londoner Erlebnisse. So erfahren wir, dass er in einer Soiree bei der Duchess of Sutherland der Königin Viktoria vorgestellt wurde. Anwesend waren über 80 Personen der höchsten Kreise, die königliche Familie, der Prinz von Preussen, (spätere Kaiser Wilhelm I?), Wellington. Es wurde ihm nahegelegt bei Hofe zu spielen; doch da er sich in der Sache nicht weiter bemühte, wurde nichts daraus.

Chopin war in London direkt auf Gelderdienst angewiesen. Seine Krankheit hatte ihn seit einiger Zeit verhindert, so viel zu unterrichten, als in früheren Jahren. Wenn wir in einem Brief vom 19. April 1849 lesen: „Gestern habe ich sieben Stunden gegeben", so können wir mit Sicherheit annehmen, dass nur die Notwendigkeit den totkranken Mann zu solchen Strapazen zwang. Zudem hatte er in den letzten Jahren sehr wenig publiziert. Ein undatierter kurzer Brief seiner Mutter (neue Briefslg.) muss gegen 1848 geschrieben sein. Chopin war in so drückendem Geldmangel, dass die Mutter ihm 1200 Fr. schickte: „O wie wünschte ich bei Dir sein zu können und Dich zu pflegen wie früher." Damit vergleiche man einen anderen Brief der Mutter, noch vor des

Vaters Tode, also vor 1844 geschrieben, worin sie ihn bittet, ihr 3000 poln. Gulden zu senden, die sie jemandem schuldet — der Vater sollte nichts davon erfahren. Lediglich in der Absicht, Geld zu verdienen, veranstaltete er in London zwei Matineen bei Mrs. Sartoris und Lord Falmouth. Billets kosteten 1 Guinee das Stück. Die Einnahme aus beiden Matineen betrug für Chopin 300 Guineen (ca. 6000 Mk.). In der italienischen Oper hörte er Jenny Lind als „Somnambula" und kurz darauf lernte er sie persönlich kennen. Ueber ihren Gesang spricht er sich sehr anerkennend aus. Die Einladung, in der Philharmonie Society zu spielen, lehnte er ab, einmal, weil er sich sehr schwach fühlte, und dann, weil nur eine Probe, noch dazu öffentlich, stattfinden sollte. Chopin bereitete immer jedes öffentliche Auftreten mit peinlicher Sorgfalt vor und konnte sich also mit der üblichen Art des Probens nicht zufrieden geben: „Wir hätten sicherlich schlecht gespielt" schreibt er.

Anfang August 1848 reiste Chopin von London nach Schottland ab. Von Lord Torphichen, dem Schwager von Miss Stirling und Mrs. Erskine (Chopin's Schülerinnen), war er eingeladen worden auf dessen Landsitz Calder House in der Nähe von Edinburgh einige Zeit zu verweilen. Dass er sich dort behagte, ist aus vielen Aeusserungen der Briefe ersichtlich. Er beklagt sich über seine Unfähigkeit zum Komponieren: „Nicht ein vernünftiger musikalischer Gedanke . . . ich bin wie ein Esel auf dem Maskenball, wie eine Violinseite auf dem Kontrabass — aus meinem Geleise heraus." Am 28. August spielte Chopin in Manchester. Man honorierte sein Auftreten mit £ 60. Neben ihm wirkten die Sängerinnen Signora Alboni, Signora Corbari und Signor Salvi mit. In Manchester war er auf kurze Zeit der Gast von Mr. und Mrs. Salis Schwabe. In Glasgow spielte er am 27. September öffentlich, in Edinburgh am 4. Oktober, immer nur seine eigenen Kompositionen. In Edinburgh verkehrte er viel mit seinem Landsmann, dem Arzt Dr. Lischinsky, dessen Gast er auch war.



Calder House, Mid Lothian,
wo Chopin während seines Aufenthalts in Schottland 1848 wohnte.

Nach dem Konzert in Glasgow folgte er einer Einladung des Fürsten Alexander Czartoryski auf dessen Landsitz Johnstone Castle bei Glasgow:

„Ich schleppe mich von einem Lord zum andern, von einem Herzog zum andern. Ueberall finde ich neben liebenswürdiger und gastfreundlichster Aufnahme vorzügliche Klaviere, schöne Bilder, ausgesuchte Bibliotheken; auch gibt es Jagden, Pferde, Hunde, endlose Diners und Weinkeller, was mich alles wenig angeht."

Ueber Stirling Castle (Keir Pertshire), wo er auch als Gast weilte, schreibt er:

„Obgleich ich von dem Fenster, an dem ich schreibe, den schönsten Blick auf Stirling Castle habe — es ist derselbe, an welchem sich, wie Du wohl weisst, Robert Bruce ergötzte —

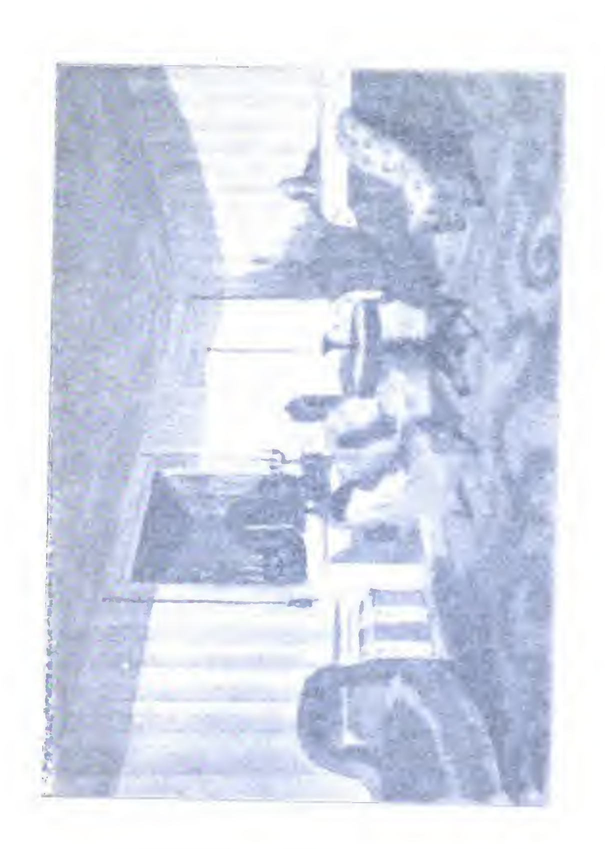
und Berge, Seen, einen herrlichen Park, kurz, die durch ihre Schönheit berühmteste Aussicht Schottlands vor mir habe, so sehe ich doch nur dann etwas, wenn der Nebel der Sonne auf kurze Zeit weichen muss. Der Besitzer dieses Schlosses heisst Stirling, ist der Onkel unserer beiden Schottinen (Jane Stirling und Mrs. Erskine) und das Oberhaupt der Familie. Ich lernte ihn in London kennen. Er ist ein reicher Junggeselle und besitzt eine sehr schöne Gemäldegalerie, die sich besonders durch Werke Murillos und anderer spanischer Meister auszeichnet. Er hat jetzt sogar ein höchst interessantes Buch über die spanische Schule herausgegeben; er ist viel gereist (besuchte auch den Orient) und ist ein sehr intelligenter Mann. Alle bedeutenden Engländer, die nach Schottland kommen, gehen zu ihm; er hat stets offenes Haus, sodass täglich durchschnittlich 30 Personen bei ihm zu Mittag sind. Bei dieser Gelegenheit bekommt man die verschiedensten englischen Schönheiten zu sehen . . . . an Herzögen, Earls und Lords sieht man hier jetzt mehr als je zuvor, weil die Königin sich in Schottland aufhält."

Chopin war um diese Zeit so schwach, dass sein Diener ihn wie ein Kind in sein Schlafzimmer tragen, an- und auskleiden musste. Husten, Asthma, heftige Kopfschmerzen, Schlaflosigkeit quälten ihn, und dazu kam eine tiefe Niedergeschlagenheit, ein Sinken des Lebensmutes. Gegen Anfang November reiste er nach London zurück. Unter ärztlicher Pflege erholte er sich dort so weit, dass er am 16 November am polnischen Ball und Konzert teilnehmen konnte. Bei diesem Fest spielte er zum letzten Mal öffentlich. Erschütternd ist eine Stelle des Briefes an Grzymala (London, 17.—18. Nov.): „Ich habe niemals jemand verflucht, aber jetzt bin ich des Lebens so überdrüssig, dass ich nahe daran bin, Lucrezia zu verfluchen. Aber auch sie leidet, und leidet desto mehr, da sie in ihrer Bosheit täglich älter wird." Wie sehr ihm G. Sand verhasst war, zeigen auch andere Stellen der Londoner Briefe. Einmal heisst es (neue Slg. No 13):

„Als Mme. S. in Nohant angekommen war, wurde sie von den Bauern sehr schlecht empfangen, weil sie bei allen diesen niederträchtigen Geschichten die Hand im Spiele gehabt hatte. Sie musste nach Tours flüchten . . . . . man schreibt ihr die abscheulichen Proklamationen zu, die den Bürgerkrieg entfacht haben."

Obgleich man Chopin in England überall mit grosser Achtung aufgenommen hatte, war ihm dennoch das Land und die Leute im allgemeinen nicht sympathisch. Bis zum Januar 1849 hielt er es in London aus, wenn auch mit Widerstreben und immerwährender Sehnsucht nach Paris. Unmittelbar vor seiner Abreise schreibt er an Grzymala: „Einen Tag länger hier und ich werde verrückt oder sterbe. Meine schottischen Damen sind gütig, aber so langweilitg, dass — Gott erbarme Dich unser!" Mit seinem Landsmann Niedzwiecki machte Chopin die Reise nach Paris zusammen. Als sie bei Boulogne vorbeikamen, sagte Chopin zu seinem Reisegefährten: „Sehen Sie das Rindvieh auf der Wiese dort? Ça à plus d'intelligence que les Anglais"[73])

In Paris bezog Chopin seine Wohnung Square d'Orleans 9. Im August 1849 wechselte er noch einmal Quartier und zog nach der Rue Chaillot No. 12, gegen Oktober schliesslich von da nach Place Vendôme No. 12, seiner letzten Wohnung. Das letzte Jahr seines Lebens war mit Leiden aller Art gefüllt. Zu der Krankheit kam noch die missliche Vermögenslage. Alle Einnahmequellen waren gesperrt, er konnte weder komponieren, noch Konzerte geben oder unterrichten. Ersparnisse hatte er nicht gemacht, und er wäre in die traurigste Notlage gekommen, wenn sich die Freunde nicht seiner angenommen hätten. Sie halfen ihm in so zartfühlender Weise, dass er oftmals gar nicht wusste, dass fremde Leute für seine Bedürfnisse sorgten. So bezahlte z. B. die Gräfin Obreskoff einen grossen Teil der Miete in der Rue Chaillot.[74]) Chopin sagte man, dass



[illegible]

[illegible] auch sie [illegible] Wie [illegible] ihm G. Sand [illegible] Briefe. Einmal heisst

[illegible] von [illegible] Bauern sehr schlecht [illegible] Hand im Spiele gehabt [illegible] die [illegible]deutschen Proklamationen

[illegible] grosser Achtung aufge- [illegible] im allgemeinen nicht [illegible] London aus, wenn auch mit [illegible] Paris. Unmittelbar vor [illegible] länger hier und ich werde [illegible] aber so langweilig, [illegible] Niedzwiecki machte [illegible] sie bei Boulogne vorbeikamen. [illegible] Sie das Rindvieh auf der [illegible]

[illegible] d'Orleans 9. Im August 1849 [illegible] der Rue Chaillot No. 12, gegen [illegible] No. 12, seiner letzten Wohnung. [illegible] Art gefüllt. Zu der Krank- [illegible] Alle Einnahmequellen waren ge- [illegible] Konzerte geben oder unterrichten. [illegible] wäre in die traurigste Notlage ge- [illegible] angenommen hätten. Sie halfen [illegible] zartfühlender Weise [illegible] gar nicht wusste, dass fremde [illegible] Bedürfnisse [illegible] Sie bezahlte z. B. die Gräfin Obreskoff [illegible] Teil der Miete [illegible] der Rue Chaillot. Chopin sagte man, dass



Chopins Salon in seiner letzten Wohnung, Place Vendôme 12.
(Nach einem Aquarell von Kwiatkowski.)



Totenmaske Chopins (von Clésinger abgenommen).

die Wohnungen im Sommer sehr billig seien. Am wirksamsten half Jane Stirling. Sie liess bei dem Portier des Hauses für Chopin ein Packet abgeben, enthaltend 25000 Fr. (nach anderen 20000 Fr.), ohne jedoch ihren Namen zu nennen. Das Geschenk eines unbekannten Wohltäters anzunehmen, wäre Chopin wohl leichter geworden, mochte sie geglaubt haben. Einige Tage später klagte Chopin jedoch über drückenden Geldmangel, und als die Freunde, darüber erstaunt, Nachforschungen anstellten, ergab sich, dass Chopin das Geld nicht erhalten hatte. Es wurde schliesslich in der Portierswohnung versteckt gefunden. Diese Entdeckung war merkwürdigerweise der Angabe eines berühmten Clair-voyant Alexis oder Alexandre zu verdanken, den man in der Angelegenheit befragt hatte. Chopin soll nur einen Teil der Summe angenommen haben.

Ergreifend ist der letzte Brief, den Chopin an die Seinigen schrieb. (25. Juni 1849). Wenigstens die Anfangssätze seien hier mitgeteilt. „Meine Geliebten! Wenn Ihr es könnt, dann kommt. Ich bin krank und kein Arzt wird mir helfen, wie Ihr. Wenn euch Geld fehlt, dann borgt es; wenn es mir besser geht, werde ich leicht Geld verdienen und es dem zurückgeben, der es euch geliehen hat, aber jetzt sitze ich zu sehr auf dem Trockenen, um euch etwas senden zu können." Immer noch spricht er die Hoffnung auf Genesung aus, macht Spässe, täuscht eine vergnügte Laune vor. Dieser Brief war es, der seine Schwester Luise bewog, mit ihrem Gatten und ihrer Tochter nach Paris zu eilen, um des Bruders Pflege zu übernehmen.[74])

Ueber Chopins letzte Lebenstage sind eine Anzahl von Legenden bekannt. Auch Niecks' Bericht ist nicht glaubhaft. Die einzige authentische Darstellung



Chopin auf dem Totenbett. (Oelskizze von Kwiatkowski.)

stammt von Chopins Nichte, die mit ihrer Mutter an seinem Krankenbett weilte.[75]) Sie veröffentlichte diese Darstellung, um den poetisch aufgeputzten Beschreibungen entgegenzutreten, die von Karasowski, Gavard u. a. verbreitet wurden. Chopin empfing bis kurz vor dem Ende viele Bekannte. Er hoffte

Comme cette terre m'étouffera
je vous conjure de faire
ouvrir mon corps pour je
suis pas enterré vif

Die letzten Zeilen von Chopins Hand.

noch immer, den Winter im Süden zubringen zu können, und erst in den allerletzten Tagen war er von der Hoffnungslosigkeit seines Zustandes überzeugt. Er nahm am 16. Oktober die Sterbesakramente. Der polnische Abbé Alexander Jelowiecki war täglich bei ihm, obschon man ihn zuerst dreimal fortgesandt hatte. Seit vielen Jahren hatte Chopin nicht gebeichtet. Wie Liszt von dem Abbé erfuhr, habe Chopin nach der Beichte den Abbé

9*

umarmt und ausgerufen: „Dank, Dank! Nun werde ich wenigstens nicht wie ein Schwein sterben". Unter denen, die sich um die Pflege Chopin's besonders bemühten, ist neben der Schwester die Fürstin Marcelline Czartoryska an erster Stelle zu nennen. Einige Tage vor dem Tode ereignete sich die so oft ausgeschmückte Scene: Die Gräfin Potocka sang auf sein Bitten mehrere Gesänge, — es war wohl die letzte Musik, die er hörte. Chopin drückte den Wunsch aus, dass sein Herz nach Polen gebracht werde. Seine letzten Worte waren: „Matka, moja biedna matka!" (Mutter, meine arme Mutter!) In der Nacht zum 17. Oktober gegen ½3 Uhr Nachts verschied er schmerzlos. Nach dem Tode nahmen die Züge einen verklärten Ausdruck von Reinheit, Ruhe und jugendlicher Schönheit an, wie Liszt berichtet. Am 17. Oktober nahm Clésinger die Totenmaske ab; auch Kwiatkowski entwarf eine Bleistiftskizze des Kopfes.

Das Begräbnis fand erst am 30. Oktober statt. Die Trauerfeier in der Madeleine hatte eine ungeheure Menschenmenge herbeigelockt. Eine besondere Vergünstigung war es, dass es die Geistlichkeit gestattete, Sängerinnen in der Kirche singen zu lassen. Unter der Leitung Girards wurde vom Orchester und Chor des Konservatoriums Mozarts Requiem aufgeführt. Die Soli wurden von der Viardot-Garcia, der Mme. Castellan, von Lablache und Alexis Dupont gesungen. Auch eine Anzahl Chopinscher Kompositionen wurde während der Ceremonie gespielt, der Trauermarsch aus der B-moll Sonate (von Henri Reber für Orchester gesetzt), und die Préludes No. 4 und 6, auf der Orgel vom Organisten Lefébure-Wély vorgetragen. Bei der Ueberführung der Leiche zum Friedhof Père Lachaise schritten Fürst Adam Czartoryski und Meyerbeer an der Spitze des Zuges, Fürst Alexander Czartoryski, Delacroix, Franchomme und Guttmann trugen die Zipfel des Bartuchs, wie Liszt berichtet. Andere Berichterstatter jedoch erwähnen auch Pleyel und nennen Meyerbeer unter den Trägern des Bartuches. Als der Sarg in das Grab gesenkt wurde, schütteten die Freunde einen Becher gefüllt mit polnischer Erde darüber aus, denselben Becher, den Chopin beim Abschied von Polen empfangen hatte. Auf dem Père Lachaise liegt Chopin in unmittelbarer Nähe von Bellini, Cherubini, Boieldieu, Grétry; nicht weit entfernt sind die Gräber von Ignaz Pleyel, Kreutzer, Méhul, Päer. Chopins Herz wurde nach Polen gebracht. Es wird in der Heilig-Kreuz-Kirche in Warschau aufbewahrt.



Fürstin Marcellina Czartoryska.

Kurz nach Chopins Tode bildete sich mit Delacroix an der Spitze ein Komitee, das für ein Denkmal Sorge trug. Am 17. Oktober 1850, dem Jahrestage von Chopins Tod, wurde auf dem Grabe ein Denkmal enthüllt. Clésinger, der Gatte von George Sands Tochter, hatte es entworfen. Es ist dasjenige, das noch jetzt steht. Andere Gedenksteine und Tafeln wurden in der Heilig-Kreuz-Kirche in Warschau und in Chopins Geburtsort Zelazowa Wola errichtet, auch in Krakau und Reinerz, in Marienbad am Haus „zum weissen Schwan", wo Chopin 1836 gewohnt hatte und am Sterbehaus in Paris, Place Vendôme No. 12.



Gedenkstein für Chopin in Zelazowa Wola.

ANHANG.

[1]) Die Dokumente, Eintragungen im Kirchenbuch der Pfarrkirche in Brochowie, wo Chopin's Eltern getraut, Chopin selbst getauft wurde, und einer Warschauer Kirche findet man in Karlowicz' Buch S. 387—90. Niecks berichtet fälschlich, dass Graf Friedr. Skarbek Pate Chopins war; ein Freund Nicol. Ch.'s. Franciszek Grebecki war Pate, Graf Skarbek war zur Zeit in Paris. Siehe Hoesick S. XVI.

[2]) Die glaubwürdigsten Nachrichten über Nic. Chopin finden sich in den Memoiren (Pamiatki) seines Zöglings Graf Friedr. Skarbek. Ausführliches siehe bei Hoesick, S. 9 ff, daselbst über die polnischen und französischen Vorfahren Ch.'s.

[3]) Viele Züge aus der Jugendzeit berichtet Karasowski nach Mitteilungen der ihm befreundeten Familienangehörigen.

[4]) Albert Zywny, geboren 1756 in Böhmen, war während der Herrschaft des Königs Stanislaus August Poniatowski (1764—95) Klavierspieler in Diensten des Fürsten Casimir Sapieha. Später war er in Warschau ein beliebter Klavierlehrer. Bis an sein Lebensende (1842) gehörte er zu dem engeren Freundeskreise der Chopin'schen Familie.

[5]) Siehe Hoesick S. 105. Autograph im Besitz von Herrn Aleksander Polinski.

[5a]) Niecks gibt fälschlich 1824 an anstatt 1823 für Ch.'s Eintritt in das Lyceum, siehe Hoesick S. XVII u. 161

[6]) Hoesick weist eine Anzahl Zeichnungen Chopins und Malversuche nach, in Albums der Bekannten u. dgl.

[7]) Bisher ungedruckte Briefe Chopins über die Erlebnisse in Szafarnia und auf den Ausflügen teilt Hoesick mit, S. 258—262.

[8]) Es seien genannt der schon erwähnte Rektor Dr. Samuel Bogumil Linde, Bibliothekar an der Nationalbibliothek, Verfasser eines umfangreichen Wörterbuchs der polnischen Sprache und vieler philologischer Arbeiten; der Universitätsprofessor Waclaw Alexander Maciejowski,

als Historiker bekannt; der Literat Casimir Brodzinski, dessen Namen als Dichter und Kritiker die polnische Literaturgeschichte mit Auszeichnung nennt; der Maler Brodowski; Graf Friedrich Skarbek, Professor der Nationalökonomie, früher Schüler von Nic. Chopin; Anton Barcinski, Lehrer am Chopin'schen Institut und an der polytechnischen Schule, später Gatte von Chopins Schwester Isabella; die Musiker Zywny, Elsner und Josef Javurek; der Zoologe Dr. Jarocki u. v. a.

[9]) Hoesick teilt aus den Schulprogrammen lange Auszüge mit, die auf uns mit dem damaligen Lehrplan und der Unterrichtsmethode genau bekannt machen. Niecks berichtet, dass die Schlussprüfungen für Chopin weniger günstig ausfielen, als die Prüfungen der früheren Jahre. Diese Behauptung lässt sich durch nichts stützen. Siehe Hoesick S. XVII.

[10]) Siehe Hoesick S. 296f. Von diesem Breslauer Aufenthalt weiss Niecks nichts. Er berichtet vielmehr (I, 58), dass Chopin von Reinerz aus in Strzyzewo und von da in Antonin beim Fürsten Radziwill Besuche abstattete. Diese Annahme ist irrig. Erst im folgenden Sommer 1827 war Chopin in Strzyzewo und Antonin. Siehe Hoesick S. 353f.

[11]) Siehe Hoesick S. 379, 427.

[12]) Niecks Mitteilungen über die Studienzeit bei Elsner sind vielfach ungenau und lückenhaft. Einzelheiten siehe bei Hoesick.

[13]) Niecks setzt die Konzerte Hummel's in Warschau fälschlich ein Jahr später an, 1829. Siehe Hoesick S. 372ff.

[13a]) In Züllichau trug sich die oft als Anekdote erzählte, wahrscheinlich reichlich ausgeschmückte Szene zu: Chopin spielte auf dem alten Klavier des Postmeisters, um sich die Zeit zu vertreiben; sein Spiel lockte alle Hausgenossen herbei und veranlasste sie zu begeisteter Huldigung.

[14]) Chopin's Freund Fontana studierte damals in Warschau die Rechte und war gleichzeitig Schüler von Elsner. Später wurde er Pianist und Musiklehrer. Noch in den vierziger Jahren stand er zu Chopin in freundschaftlichen Beziehungen. Er war es, der nach Chopin's Tode eine Anzahl der nachgelassenen Kompositionen herausgab.

[14a]) Ueber das „Souvenir de Paganini" siehe Warschauer Echo muzycne, Nr. 6, 1881 und Hoesick S. 426.

[15]) Niecks setzt Heller's Aufenthalt in Warschau fälschlich 1830 an, anstatt 1829. Siehe Niecks I, 64 und Hoesick S. 405.

[16]) Ueber die „Krönungsmesse" siehe Elsner's eigene Bemerkungen in seinen Memoiren, mitgeteilt von Hoesick S. 413.

[16a]) Unter den Freunden und Bekannten Chopins aus der Jugend finden sich die folgenden: Celinski, Hube, Marylski, Franz Maciejowski (eine Neffe des Prof Maciejowski), Dziewanowski; über diese wie die folgenden siehe näheres bei Hoesick S. 428–537. Stephan Witwicki und Dominik Magnuszewski, die sich als Literaten einen Namen gemacht haben, verkehrten noch später in Paris mit Chopin freundschaftlich. Chopin komponierte später mehrere Gedichte von Witwicki. Ausserdem werden genannt Stanislaus Kozmian, später in Posen ansässig, dort Präses des wissenschaftlichen Vereins, und Wilhelm Kolberg, später Staatsrat. Unter den jungen Musikern hatte Chopin wohl viele Bekannte, doch wenig intimere Freunde, ausgenommen Fontana, der damals noch Dilettant war, den jungverstorbenen Pianisten Alexander Rembielinski; Chopins Mitschüler Ignaz Felix Dobrzynski wird wenigstens von einer Seite (in Sowinski: Les musiciens polonais) unter Chopins Freunde gerechnet, obschon sonst wenig von ihm die Rede ist. Die vertrautesten Freunde waren der schon genannte Titus Wojciechowski, später Gutsbesitzer in Poturzyn; Johann Matuszynski, studierte Medizin in Warschau, promovierte in Tübingen, später in Paris, wo er eine Zeit lang mit Chopin gemeinsam wohnte, starb dort 1842 als Professor an der Ecole de Médicine; der schon genannte Fontana; Grzymala, Schriftsteller und Journalist, in Paris mit Chopin sehr vertraut. Schliesslich sind zu nennen die Brüder Wodzinski, aus vornehmem Hause, Pensionäre des Vaters Chopin; ihre Schwester Maria entflammte später Chopin's Liebe. Viele andere Namen, die sich in der Korrespondenz finden, haben kein allgemeines Interesse.

[17]) Siehe Karasowski S. 61.

17a) Karasowski teilt S. 69 die Melodie mit. Sie war in Polen als Hochzeitslied weit verbreitet; man sang sie während die Schwestern der Braut die Haube aufsetzten:



18) Ueber Mariolka schweigen alle früheren Biographen vollständig. Erst Ferd. Hoesick hat Mitteilungen über sie gebracht.

19) Die nämliche Faust-Musik, die noch bis in die neueste Zeit bei Faust-Aufführungen verwendet wurde.

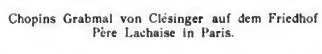
20) Siehe dar. Hoesick S. 722. Niecks weiss nichts von der „Hulanka", setzt auch mit Karasowski das Abschiedsmahl fälschlich zu spät an; es fand nicht in Wola, sondern in Warschau statt.

21) Hoesick teilt S. 724 den Text der Kantate mit. Elsner selbst spricht darüber in seinen Memoiren: „Kantate für gemischten Chor mit Guitarrenbegleitung, geschrieben aus Anlass des Abschieds meines Schülers Chopin, zur Ausführung durch seine Mitschüler in den Kompositionsklassen des Konservatoriums, in einem Gasthaus bei Wola . . ."

21a) Siehe Hoesick S. 836.

22) Ueber die zweistimmige Fuge schreibt Jane Stirling (Rev. mus. 1904, p. 42): „La fugue a peu de valeur. Franchomme est certain qu'elle n'est pas l'oeuvre de Chopin, mais qu'elle a été copiée par lui des oeuvres de Cherubini." Die Fuge ist von der Pianistin Natliae Janotha als Chopin'sches Werk herausgegeben worden.




Chopins Grabmal von Clésinger auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris.

22a) Es existiert ein Schauspiel „Gold" von Arthur Stahl mit „Musik von Chopin" (Leipzig, Otto Wigand, 1866 gedruckt). Es handelt sich dabei nicht, wie der Titel wohl glauben machen soll, um eine Schauspielmusik von Chopin; einige Teile des op. 1, für Orchester gesetzt, werden als Märsche und Aufzugsmusik benutzt.

22b) Ueber die polnischen Lieder siehe Hoesick S. 856 ff. In einigen Ausgaben finden sich nur 16, in anderen 17 Lieder. Das 17. ist das sogenannte Polenlied, in seiner dumpfen Monotonie eins der eindruckvollsten Lieder der Sammlung. Woher es stammt, wann und von wem es der Sammlung einverleibt wurde, ist mir unbekannt, daher erwähne ich es erst jetzt im Anhang. Die deutsche Uebersetzung der Texte von Gumbert ist nicht sehr wortgetreu. Von dem lithauischen Lied wenigstens findet man eine genauere Uebersetzung (von Kalbeck) in den neuen Ausgaben der Lieder, Edition Peters.

23) Karasowski bezieht diese Stelle fälschlich auf den langsamen Satz des E-moll-Konzerts. Der Brief ist datiert: 3. Oktober 1829, die Komposition des E-moll-Konzerts fällt jedoch erst in das Jahr 1830. Chopin schätzte seine Konzerte bis in die letzten Lebensjahre hinein sehr hoch. Lenz gibt darüber interessante Mitteilungen in einem Artikel der „Berliner Musik-

zeitung" (Band XXVI). Der kleine Filtsch, einer der begabtesten Schüler Chopin's, spielte zu Anfang der vierziger Jahre das E-moll-Konzert zur grossen Zufriedenheit seines Meisters. Während des Studiums durfte der Schüler immer nur ein Solo vorspielen, da Chopin meinte, der ganze Inhalt des Werkes stecke in jedem einzelnen Solo, und da er ausserdem von seinem eigenen Werk zu stark ergriffen wurde, um viel davon zu hören. Als Filtsch den ersten Satz stückweise gründlich studiert hatte, durfte er ihn endlich im ganzen spielen, und für Chopin war dies ein Ereignis. Lenz berichtet von einer feierlichen Szene: George Sand und die bevorzugtesten Schülerinnen Chopins waren geladen. Chopin war tief ergriffen und spielte auf dem zweiten Klavier hinreissend schön. Als der Vortrag beendet war, verabschiedete sich Chopin schnell von den Damen und ging mit Filtsch, dessen älteren Bruder und Lenz in Schlesinger's Musikalienhandlung. Dort schenkte er dem kleinen Filtsch die Partitur von Beethovens Fidelio und schrieb als Widmung das folgende hinein: „Ich bin in Deiner Schuld, Du hast mir heute eine grosse Freude bereitet. In glücklicheren Tagen schrieb ich das Konzert. Empfange, mein lieber junger Freund, dies grosse Meisterwerk. Lies darin so lange Du lebst und denke auch manchmal an mich."

[24]) Dieser Brief des Vaters (29. Juni 1832) ist zweifellos die Antwort auf den zitierten Jammerbrief und daraus scheint zu folgen, dass dessen Datierung bei Karasowski und Niecks (Juli 1831) nicht richtig ist. Er dürfte eher in den Juni verlegt werden.

[25]) Das Material zu dieser Schilderung der Erlebnisse Chopin's in Wien ist fast ganz und gar Chopins Briefen aus Wien entnommen. Nur zum Schluss konnte auch Karlowicz' neue Briefsammlung verwendet werden.

[26]) Ueber den Stuttgarter Aufenthalt wusste Niecks so gut wie gar nichts zu berichten. Siehe dar. Hoesick 800f.

[27]) Elsner's Brief an Chopin (14. Dezember 1831) und Chopins Antwort mitgeteilt von Karasowski S. 210ff.

[28]) Das Programm dieses Konzerts aufzufinden, war Niecks nicht gelungen. Karlowicz hat es gefunden und teilt es auf S. 384 seines Buches mit. Als Datum ist der 15. Januar gegeben, da das Konzert aber bis zum Februar verschoben wurde, so sind einige Abänderungen des Programms im Konzert erklärlich.

[29]) Siehe Karasowski S. 238.

[30]) Siehe Liszt S. 231.

[31]) Bei Karlowicz S. 282—84 findet man 4 Briefchen von Berlioz an Chopin, Einladungen zu Zusammenkünften, zur Hauptprobe von Berlioz's „Symphonie militaire", zu einem Schmaus Montmartre Rue St. Denis 10, wo Hiller, Liszt und De Vigny als Gäste Berlioz's genannt sind.

[32]) Mitteilung von Franchomme an Niecks, siehe Niecks I, 265.

[33]) Niecks (I, 272). Mitteilung von Hiller, der aber, wohl irrtümlich, den Verleger Pleyel anstatt Schlesinger nannte. Der Walzer erschien bei Schlesinger.

[33a]) Niecks teilt den Brief, wie auch Rellstab's gehässige Kritik mit I, 279.

[34]) Liszt berichtet (Chopin p. 301), dass Chopin den Wunsch ausgesprochen habe, neben Bellini begraben zu werden. Niecks erklärt diese Erzählung zwar für eine Legende, doch ausser Liszt's Zeugnis spricht für ihre Wahrheit die Tatsache, dass Chopin tatsächlich in unmittelbarer Nähe von Bellini beerdigt ist. Oder ist die Legende erst durch die ebenerwähnte Tatsache entstanden? Ferner erzählt Liszt, dass der Wunsch, diesen grossen Meister (Bellini) kennen zu lernen, Chopin bestimmte, 1831 von Wien durch Paris zu kommen, obschon er eigentlich nach London wollte.

[35]) Siehe Hoesick S. XLIV über die Beziehungen Chopin'scher Werke zu den Dichtungen der polnischen Romantiker. Vgl. auch Hoesick S. XXXVIII über den polnischen Klub in Paris.

[36]) Von Caroline Hoffmann erzählt auch Spohr in seiner Selbstbiographie. Er hatte sie als Kind in ihrer Vaterstadt Münster bei Kolmar kennen gelernt und hielt viel von ihrem Talent; sie hatte auch bei Liszt und Pixis Unterricht.

[37]) Siehe Niecks I, 289.

[38]) Den interessanten Bericht von Fanny Hensel über ihr Zusammentreffen mit Chopin möge man in Hensel's „Die Familie Mendelssohn" nachlesen, Bd. II, S. 17.

[39]) Siehe Niecks I, 293.

[40]) Siehe Niecks II, 169, Mitteilung von Franchomme.

[41]) Lenz „Die grossen Klaviervirtuosen unserer Zeit", siehe Niecks II, 163. Einen höflichen Brief Meyerbeer's an Chopin teilt Karlowicz S. 308, 9 mit.

[42]) Siehe Niecks II, 163.

[43]) Siehe Schumanns warme Würdigung Thalberg's. Ges. Schriften, herausgegeben von H. Simon, Reclam, Leipzig, III, 56, 57.

[44]) Chopins Geringschätzung von Thalberg geht aus mehreren Briefstellen hervor, die zum Teil schon zitiert sind, auch aus Mitteilungen von Chopins Freunden. Siehe Niecks I, 301.

[45]) Niecks ist also im Irrtum, wenn er meint, Marie habe Chopins Antrag abgelehnt.

[46]) Siehe darüber Schumanns Brief an Heinrich Dorn vom 14. Sept. 1836. Ein Brief Schumanns, Leipzig, vom 8. Sept. 1836 an Chopin (Karlowicz S. 316) zeigt Schumanns Haltung Chopin gegenüber: „Mein theurer und verehrter Herr! Nur ein „Ja" möchten Sie mir schreiben oder schreiben lassen, ob Sie nähmlich, wie ich eben höre, in Dresden sind. Im Begriffe, über Dresden nach meiner Heimath zu reisen, würde ich es mir niemals verzeihen können, in der Nähe des Herrlichen gewesen zu sein, ohne ihm ein Wort meiner Verehrung und Liebe zu sagen. Also bitte ich Sie nochmals sehnlichst um das „Ja" u. ihre Adresse." Chopin hat niemals die Wärme und Herzlichkeit Schumanns erwiedert.

[47]) Ueber die Beziehungen Chopins zu Slowacki, überhaupt die ganze Wodzinska-Episode, hat Hoesick S. XXX bis L sehr eingehende Mitteilungen von höchstem Interesse gemacht.

[48]) Ueber op. 22 siehe Brief Chopins vom 18. Sept. 1830, Karasowski S. 132.

[49]) Op. 22 erschien kürzlich bei Breitkopf u. Haertel, neu instrumentiert v. Xaver Scharwenka.

[50]) Eingehendes über G. Sand's Lebensgeschichte bei Niecks I, 314–315; in ihrer Histoire de ma vie; siehe auch bei Liszt das Kapitel VII, S. 248ff; Heinrich Heine, Kunstberichte aus Paris, sämtliche Werke XI, 282–307, das Kapitel: George Sand. Ueberhaupt kann man sich bei Heine, wie auch in Grillparzer's Tagebuch aus dem Jahre 1836 (Stl. Werke, Bd. 10) über das Pariser Milieu einigermassen unterrichten.

[51]) Auch Kessler und Moscheles haben Préludes geschrieben, ob durch Chopin angeregt oder umgekehrt?

[52]) Zaluski weiter über die Préludes: „Anderswo rollen Orgeltöne im weiten Domesraum, oder es erzittern im fahlen Mondlichte Friedhofsklagetöne, während Irrlichter geisterhaft vorbeihuschen. Dort wandelt der Sänger am Meeresufer und der Athemzug des bewegten Elementes umweht ihn, mit unbekannten Stimmungen aus fernen Welten."

[53]) Huneker, in seinem Buche: Chopin the man and his music, London, William Reeves 1901, schreibt über das D-moll-Prélude: „Es ist lauttönend, tragisch, durchzogen von fieberhaften Visionen, kapriciös, unregelmässig, massiv in der Anlage. Gleich dem ungeheuren Anprall von riesigen Meereswogen an der unwirtlichen Küste einer fernen Welt ist dies Prélude. Trotz seines fatalistischen Grundklanges ist die Note der Verzweiflung darin nicht niederdrückend. Sein Ausdrucksgehalt ist grösser, unpersönlicher, von elementarerer Gewalt als der der übrigen Préludes. Es ist eine wahrhafte Appassionata, aber ihr Schauplatz liegt auf dem Welttheater, nicht mehr hinter den geschlossenen Türen von Chopins Seelenkämmerlein. Der „Seelenschrei" des Stanislaus Przybyszewski ist hier zu finden, Ausbrüche von Wut und Empörung; nicht Chopin leidet, sondern seine Landsleute."

[54]) Hier ins Deutsche übersetzt aus dem englischen Text, den Niecks, Anhang III, mitteilt. Wo diese Erinnerungen ursprünglich erschienen sind, ist mir unbekannt.

[54a]) Von Beginn des Pariser Aufenthalts an bis kurz vor seinem Tode war Chopin fast unausgesetzt als Lehrer tätig. Verwunderlich mag es erscheinen, dass er keinen einzigen Schüler heranbildete, der auch nur entfernt einen Vergleich mit ihm selbst als Pianist aushalten konnte. Zu erklären ist dies teilweise dadurch, dass Chopin besonders von den Damen der vornehmsten Pariser Gesellschaft überlaufen wurde und dass er verhältnismässig wenige Berufsspieler unterrichtete; diese waren zum grössten Teil nicht hervorragend begabt. Er hatte einen Schüler von phänomenalen Fähigkeiten, den „kleinen Filtsch", auf den er die aller-

grössten Hoffnungen setzte. Wie Lenz berichtet („Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit“), sagte Liszt einst über Filtsch zur Comtesse d'Agoult: „Quand le petit voyagera, je fermerai boutique.“ Filtsch, ein Ungar aus Hermannstadt, starb jedoch schon im Jahre 1845 in Venedig ganz jung, kaum älter als 15 Jahre. In London und Wien hatte der Knabe durch sein Spiel schon Aufsehen erregt. Ein anderer der begabtesten Schüler Chopins, Paul Gunsberg, starb gleichfalls in jungen Jahren, ebenso die vielversprechende Karoline Hartmann aus Münster bei Kolmar. Chopins Lieblingsschüler war Adolf Guttmann aus Heidelberg. Guttmann war 15 Jahre alt, als ihn sein Vater im Jahre 1834 zu Chopin brachte. Er blieb bis zu Chopins Tod in engstem Verkehr mit seinem Meister. Guttman gab später die Virtuosen-Karriere auf, unterrichtete viel, zog sich als wohlhabender Mann nach Florenz zurück und verbrachte viel Zeit mit einer von ihm erfundenen Methode, mit Oelfarben auf Atlas zu malen. Er starb im Jahre 1882 in Spezia. Andere Schüler Chopins waren die Engländer Brinley Richards und Lindsay Sloper, der Norweger Tellefsen (1823—74), Karl Mikuli aus Czernowitz, später Herausgeber von Chopins Werken, Georg Matthias, später Lehrer am Pariser Konservatorium, Lysberg (eigentlich Samuel Bovy) aus Genf u. a. Unter den Damen, deren Beruf das Klavierspiel wurde, schätzte Chopin am höchsten Frl. Friederike Müller, später Frau des Wiener Pianofortefabrikanten Streicher (sie hat interessante Erinnerungen an Chopin hinterlassen; ihr ist das Konzertstück op. 46 gewidmet, dessen Manuskript Chopin ihr schenkte); ferner Mlle. O'Meara, von irischer Abkunft (ihr Vater war Arzt von Napoleon I. in St. Helena), später als Mme. Dubois eine der geschätztesten Klavierlehrerinnen in Paris; Mme. Rubio, née Vera de Kologrivof, in späteren Jahren Hilfslehrerin bei Chopin. Von den vornehmen Dilettantinnen nahm vielleicht den höchsten Rang als Künstlerin ein die Fürstin Marcelline Czartoryska. Liszt schreibt von ihr (Brief vom 23. Mai 1863): „Du findest in der Fürstin C. eine seltene Verstandesbildung . . . . einen lieblich eifernden Mozart-, Beethoven- und Chopin-Kultus . . . . eine ernstlich liebenswürdige, geistig wie musikalisch vielfach bevorzugte Frau . . . . Sie spielt das kleine Stück (Liszt's Berceuse) entzückend.“ Andere waren: Frau Peruzzi, Tochter des russischen Generalkonsuls in den Vereinigten Staaten, Gemahlin des toskanischen Gesandten in Paris. (Zu ihrer Hochzeit schrieb Chopin für sie einen Walzer (aus op. 70?) Sie und ihr Gatte brachten Paganini zu Chopin. (Niecks II, 194.) Die Fürstin Chimay, die Gräfinnen Esterhazy, Potocka, Branicka und viele andere wären noch zu nennen.



Carl Filtsch.

Fragmente zu einer „Méthode des Méthodes“, für die auch „les trois nouvelles Etudes“ geschrieben sind, wurden im Manuskript von Chopins Schwester nach Chopins Tode der Fürstin M. Czartoryska übergeben, beide Manuskripte jetzt im Besitz von Natalie Janotha. In Kleczynski's: Chopins grössere Werke, Leipzig 1898, Breitkopf u. Haertel, sind S. 3—5 diese Fragmente einer Klavierschule abgedruckt. Es sind nur ein paare Sätze, deren jeder jedoch zu einem Kapitel könnte ausgeweitet werden. Für Pianisten von grossem Interesse:

„Der Ausdruck der Gedanken durch Klänge, die Manifestation der Empfindungen durch diese Klänge, die Kunst, sich durch Klänge (Töne) zu offenbaren, ist „Musik“. Der unbestimmte menschliche Laut ist der unbestimmte Klang, die unbestimmte Sprache ist die Musik.

Das Wort entstand aus dem Klange — der Klang war vor dem Worte. — Das Wort ist eine gewisse Modifikation des Klanges. Klänge benutzt man, um Musik zu machen, wie man Worte braucht, eine Sprache zu bilden.

Es handelt sich hier nicht um die Frage des musikalischen Gefühls oder Stils, sondern einfach um die technische Ausführung — Mechanismus — wie ich es nenne. Ich teile das Studium dieses Mechanismus in drei Teile ein:

1. Den beiden Händen zu lehren, die Noten in der Entfernung von einer Taste, von einem oder einem halben Ton zu spielen; — die chromatische, diatonische Tonleiter und den Triller.

Da keine abstrakte Methode existiert, um dieses Studium zu verfolgen, so ist alles, was man tun kann, um die Noten eines ganzen oder halben Tons Entfernung zu spielen, Zusammensetzungen oder Bruchstücke von Tonleitern anzuwenden oder Triller zu üben.

2. Dann die Noten von mehr als einem oder einem halben Ton, anfangend mit der Entfernung von anderthalb Ton; die Oktave geteilt in kleine Terzen, infolge dessen jeder Finger einen ganzen Ton beanspruchend; und den vollkommenen Akkord in seinen Umkehrungen.

3. Die doppelten Noten (in zwei Stimmen). Terzen, Sexten, Oktaven.

Unnötig ist es, das Studium der Tonleitern mit C-dur zu beginnen, welche am leichtesten zu lesen, aber am schwersten zu spielen ist, da sie der Stütze entbehrt, die die schwarzen Tasten gewähren. Es wird gut sein, zu allererst die Ges-dur-Tonleiter zu spielen, welche die Hand regelmässig leitet, indem sie die langen Finger für die schwarzen Tasten benutzt. Der Studierende gelangt dann fortschreitend zur C-dur-Tonleiter, indem er immer einen Finger weniger für die schwarzen Tasten braucht.

Der Triller würde mit drei Fingern gespielt werden, oder, als eine Uebung, mit vier Fingern.

Die chromatische Tonleiter würde mit dem Daumen, dem zweiten und Mittelfinger, ebenso mit dem kleinen, dem vierten und dem Mittelfinger geübt werden.

In Terzen, Sexten und Oktaven benutze man stets dieselben Finger.

Niemand bemerkt eine Ungleichheit des Tones einer sehr schnell gespielten Tonleiter, wenn sie in gleichmässigem Tempo gespielt ist.

Es scheint mir, dass der Zweck eines gut ausgebildeten Mechanismus nicht der ist, alles mit gleichmässigem Ton zu spielen, sondern eine schöne Art des Klanges gut zu nuancieren.

Lange Zeit hindurch hat man gegen die Natur gehandelt, indem man jedem Finger die gleiche Kraft zu geben versuchte; da jeder Finger verschieden gebildet ist, wäre es besser, nicht zu vernichten, sondern im Gegenteil auszubilden: den Reiz des Anschlages, welcher jedem Finger eigen ist. Jeder Finger hat die Kraft, welche seiner Bildung entspricht.

Der Daumen hat die grösste Kraft, indem er der stärkste und freieste ist. Dann der fünfte Finger als Stütze an der äussern Seite der Hand. Der Mittelfinger ist die Hauptstütze der Hand, durch den zweiten mit gefördert. Endlich kommt der vierte, der schwächste unter ihnen. Diesen siamesischen Zwilling, der mit dem Mittelfinger durch ein und dasselbe Band verbunden ist, versucht man mit aller Macht unabhängig vom dritten zu machen. Sache der Unmöglichkeit und Gott sei Dank unnötig!

Es gibt so verschiedene Klänge wie es Finger gibt. Die Aufgabe ist: einen guten Fingersatz zu brauchen.

Die Bewegung des Handgelenks beim Spielen ist dem Atemholen beim Singen in gewisser Beziehung vergleichbar."

[55]) Vgl. Hoesick S. 838, Kleczynski S. 65.

[56]) Kleczynski gibt einige interessante Beispiele hinsichtlich der richtigen Pedalverwendung S. 9—12. Vgl. auch Hans Schmidt's Werk über das Pianoforte-Pedal S. 57.

[57]) Siehe Ernest Legouvé: 60 ans de Souvenirs. Von Liszt erschien am 2. Mai 1841 in der „Gazette musicale" ein langer Artikel über dieses Konzert. Den sehr interessanten Bericht möge man bei Niecks II, 90f. nachlesen.

[57a]) Liszt's Studie erregte unter den Freunden Aerger. Jane Stirling (siehe „Rev. mus" 1904, No. 1, p. 38, auch Karlow.s Buch) schreibt am 4. März 1852: „On raconte, qu'il a écrit cette étude dans le but de plaire à Mme. Sand, mais il a manqué ce but, car Mme. Sand est très mécontente." Die Behauptung Liszt's, dass der Fürst Radziwill für Chopin's Erziehung Geld hergegeben habe, wird als falsch zurückgewiesen. „De la manière toute nouvelle de toucher le piano, qui en fit un tout autre instrument, Liszt ne parle pas ou ne veut pas parler."

[58]) Vergebens hatte Liszt versucht, durch Chopins Schülerin Mme. Rubio Chopins Verzeihung seines „Junggesellenstücks" zu erbitten. Siehe Niecks II, 171.

[59]) Ueber das Leben in Nohant möge man G. Sand's autobiographische Schriften und ihre Korrespondenz einsehen; auch Liszt's Schriften enthalten einige Details; Charles Rollinat's bei Niecks abgedrucktes: „Souvenir de Nohant" („Le Temps", 1. Sept. 1874) enthält sehr interessante Details, ist aber nicht ganz glaubwürdig.

[60]) In seinem Tagebuch spricht Delacroix auch mehreremal von seiner Freundschaft mit Chopin. Siehe Eugène Delacroix: Mein Tagebuch. Deutsche Bearbeitung von Erich Hencke. Bruno Cassirer, Berlin 1903.

[61]) Ueber diese Einzelheiten siehe Niecks II, 133ff, und G. Sand's Briefe und Schriften. Im Jahre 1841 wurde der 10jährige Anton Rubinstein in Paris Chopin vorgestellt, er durfte ihm das 1. Impromptu vorspielen. Siehe Rubinstein, Meister des Klaviers; Verlag Harmonie, Berlin S. 77, Beschreibung dieses Ereignisses; er erwähnt den Flügel als Geschenk Louis Philippe's.

[61a]) Niecks II, 265. Zu Noct. op. 48, No. 2. Nach Guttmann's Mitteilung habe Chopin über den Vortrag des Mittelsatzes sich geäussert: „Ein Tyrann befiehlt, der andere bittet um Gnade."

[62]) Siehe Liszt S. 237.

[63]) Ueber die polnischen Tänze und Volkslieder siehe eine vorzügliche Abhandlung von Feliks Starczewski in den Sammelbänden der internat. Mus. Gesellsch. 1902.

[64]) Vgl. auch Johannes Schreyer: Von Bach bis Wagner, Dresden 1903, Holze u. Pahl, vorm. E. Pierson, wo S. 65—71 eine Anzahl Chopin'scher Kompositionen einer geistvollen harmonischen Analyse unterworfen werden.

[65]) Siehe Kleczynski, „Chopins gröss. Werk" über op. 33, 4. Diese Mazurka hat zwei Kommentare: ein Gedicht von Ujejski: „Der Dragoner" (tragisch), ein Gedicht von Zelenski (komisch). Bei Ujejski singt der Dragoner, der, von seinem Mädchen sich verschmäht fühlend, in den Tod gehen will: „Läute, Glocke, läute, trag', mein Ross, mich in die Fluten"; bei Zelenski singt der Bauer nach dem Streit mit seiner Frau: „Käthe, Käthe, komm, jetzt wird Ruhe", beides bezüglich auf:



etc. am Schluss. Ueber die Mazurka „Kleiner Jude" (op. 17, 4) siehe Kleczynski's humorvollen Kommentar S. 65.

[65a]) Vgl. Hoesick, S. 807.

[66]) Der berühmte polnische Literat Casimir Brodzinski hat die polnischen Tänze anschaulich beschrieben. Niecks citiert, was Brodzinski über den Krakowiak, Mazurek, die Polonaise mitteilt. (Siehe Niecks, II, 233, 234, 241, 242f, eine sehr interessante Stelle aus Mickiewicz' „Pan Tadeusz": die anschaulichste Beschreibung einer Polonaise.)

[67]) Karasowski (S. 366) über die Polonaise-Fantaisie: „Sie soll das Bild der nationalen Streitigkeiten und Kämpfe schildern und endet mit einem pompösen, hymnusartigen Triumphgesang" — wohl als Ausdruck der Hoffnung auf den schliesslichen Sieg der polnischen Nation.

[68]) Hoesick teilt S. 76 den Text des betreffenden Weihnachtsliedes mit: „Lulaj-ze Jezuniu, moja perelko, Lulaj-ze Jezuniu, mie piescedelko. Lulaj-zu Jezuniu, lulaj-ze lulaj, A ty go matulu w placzu utulaj."

[68a]) Siehe Hoesick, S. XLIV. Vergl. zw. Chopins 4. Ballade und Slowacki's Balladen.

[69]) Siehe Karlowicz, S. 194.

[70]) Abgedruckt bei Karasowski, S. 298.

[71]) Liszt citiert mehrere Stellen aus Lucrezia Floriani; man vergleiche auch in der Calman Levy'schen Ausgabe des Romans S. 15, 16, 18, 19 „plus aimable qu'amant". 21 „intolérance d'esprit", 22, 30, besonders 37, 38, dann S. 53, 66 u. s. f.

[72]) Brief vom 11. Februar 1848 bei Karlowicz.

[73]) Mitteilung von Niedzwiecki an Niecks.

[74]) Mitteilung an Niecks von Mme. Rubio und Franchomme.

[74a]) Der letzte Brief Chopin's ist für seine Ausdrucksweise so charakteristisch, dass noch einige Teile daraus hier angeführt sein mögen:

„Bemüht euch also um einen Pass . . . . . . Bringet also Mutter Ludwika und Tochter Ludwika einen Fingerhut und Stricknadeln mit. Ich werde euch Taschentücher zum Zeichnen und Socken zu machen geben, und ihr werdet hier in frischer Luft ein paar Monate mit eurem alten Bruder und Onkel verleben . . . . . Ich weiss selbst nicht, weshalb ich so auf die Ludwika versessen bin, aber es ist so als ob ich ein armes Weib in anderen Umständen wäre . . . . Ich hege die Hoffnung, dass der Familienrat sie mir schickt; wer weiss, ob ich sie

nicht zurückbegleiten werde, wenn ich besser bin. Da würden wir uns alle umarmen, wie ich schon schrieb, nur noch ohne Perücken und im Besitz unserer Zähne. Die Frau ist immerhin dem Manne Gehorsam schuldig, man muss also den Mann bitten, dass er die Frau herbringt. Also bitte ich ihn sehr darum . . . . ." Am Schluss: „Nun los, Herr Calasante, dann werde ich dir eine mächtige, vorzügliche Cigarre dafür geben; ich kenne jemanden, der grossartige Cigarren raucht, notabene im Garten . . . . . . Ich will an all dies nicht denken, denn es wird mir ganz heiss davon, und ich habe Gott sei Dank keine Hitze, was alle gewöhnlichen Doktoren deroutirt und ärgert."

[75]) Siehe darüber Hoesick, S. XX ff. Niecks hat seiner Darstellung hauptsächlich den Bericht Gavard's neben anderen zu Grunde gelegt. Nach der Erklärung von Chopins Nichte ist der Hergang ein ganz anderer gewesen, als Niecks ihn darstellt. Niecks kannte die Darstellung von Chopins Nichte garnicht, obschon sie schon vor Abfassung seines Werkes erschienen war. Die Szene mit der Gräfin Delphine Potocka spielte sich wesentlich anders ab. G. Sand hatte keinen Boten gesandt, um Erkundigungen einzuziehen, sie hatte nur einmal an Luise geschrieben. Chopin starb nicht in Guttmann's Armen. Guttmann war überhaupt zur Zeit in Paris nicht anwesend. Auch Franchomme und Frl. Gavard waren beim Tode nicht zugegen.



Verzeichnis von Werken Chopin's.

Die im folgenden Abschnitt aufgezählten Kompositionen sind von Chopin selbst nie veröffentlicht worden. Eine Anzahl der Jugendkompositionen wurden nach Chopin's Tode teilweise mit, teilweise ohne Opus-Nummer herausgegeben, andere sind in den Supplementbänden der Gesamtausgabe (Breitkopf u. Haertel) zu finden, noch andere sind überhaupt nie gedruckt worden. Die Entstehungszeit ist nicht immer mit absoluter Sicherheit festzustellen.

op.		Erschien.	Entstanden	Besproch. S.	op.		Erschien.	Entstanden	Besproch. S.
4	Sonate (C-moll)	1851	1828	34	70	3 Valses	1855	1836 1840—41 1830	108
66	Fantasie-Impromptu (Cis moll)	1855	wahrscheinlich 1839	114, 86	71	3 Polonaises	1855	1827 1828 1828	112
67	4 Mazurkas	1855	1835 1845 1835 1846	33, 105	72	Nocturne (E moll) Marche funèbre 3 Ecossaises	1855	1827 1827 1826	33
68	4 Mazurkas	1855	1830 1827 1830 1848	33, 105	73	Rondo f. 2 Klav. (C dur)	1855	1829—29	34
69	2 Valses	1855	1836 1829	108	74	16 (17) Polnische Lieder	1855	z. grössten Teil vor 1831	38, 68

Ohne Opus-Nummer erschienen nach Chopin's Tode:

Polonaisen: B moll (1826), Gis moll (angebl. 1822).

Variations „sur un air allemand".

Walzer (E-dur (1829), E-moll (?), Es-dur, As-dur (1829—30).

Mazurkas. A-dur (?), G-dur, B-dur (1825), D-dur (1829), D-dur (1832), C-dur, A-moll (1833).

Eine Anzahlanderer Kompositionen:
- Variationen: Souvenir de Paganini,
- 4händige Variationen (1827),
- " " über ein Lied von Moore (1826),
- Lento (1830 ?),
- Andante dolente (1827),
- einige frühe Polonaisen, Walzer und Mazurkas,

sind zum grössten Teil nicht gedruckt und sehr wenig bekannt.

Von Chopin selbst veröffentlicht:

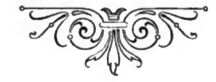
op.		Erschien	Entstanden	Besproch. S.
1	Rondo (C moll)	1825	1825	34
2	Variationen über ein Thema aus „Don Giovanni" mit Orch.	1830	vor 1830	35
3	Introduction und Polonaise f. Klav. u. Cello	1833	1829	37
(4	Sonate (C moll) op. posth.)	1851.	1828	34
5	Rondo à la Mazur.		1828	37
6	4 Mazurkas	1832	wahrscheinl. vor 1831	105
7	5 Mazurkas	1832		105
8	Trio f. Klav., Viol. u. Cello	1833	1828/29	38
9	3 Nocturnes	1833	vor 1831	99
10	12 Etudes	1833	ca. 1828 bis 1833	72
11	1. Concert E moll	1833	1830	39
12	Variationen üb. ein Thema v. Herold	1833	1833	63
13	Fantasie üb. polnische Melodien	1834	vor 1831	37
14	Krakowiak, Rondo de Concert mit Orch.	1834	vor 1831	37
15	3 Nocturnes	1834	z. Teil vor 1831	99
16	1. Rondo (Es dur)	1834		64
17	4 Mazurkas	1834	wahrscheinlich vor 1830	105
18	Grande Valse (Es dur)	1834		108
19	Boléro	1834		64
20	1. Scherzo (H moll)	1835	wahrscheinl. vor 1331	114
21	2. Konzert (F moll)	1836	1829	40
22	Grande Polonaise précédée d'un Andante spianato mit Orch.	1836	wahrscheinl. 1831 oder 1832.	71
23	1. Ballade (G moll)	1836	wahrsch. vor 1831	115
24	4 Mazurkas	1835		106
25	12 Etudes	1837	vor 1837	74
26	2 Polonaises	1836		111
27	2 Nocturnes	1836	No. 1 1836	99
28	24 Préludes	1839	No. 2 u 24 1831, die anderen c. 1838/39	81
29	1. Impromptu (As dur)	1838		113
30	4 Mazurkas	1838		106
31	2. Scherzo (B moll)	1838		114
32	2 Nocturnes	1837		100
33	4 Mazurkas	1838		106
34	3 Valses	1838		108
35	Sonate B moll	1840	ca. 1839	117
36	2. Impromptu (Fis dur)	1840		113
37	2 Nocturnes	1840	ca. 1839	100
38	2. Ballade (F dur)	1840	1839 vollendet	116
39	3. Scherzo (Cis moll)	1840	ca. 1838/39	115
40	2 Polonaisen	1840	ca. 1838/39	111
41	4 Mazurkas	1840	ca. 1839/40	106
42	Valse (As dur)	1840		108
43	Tarantella	1841	1841	91
44	Polonaise (Fis moll)	1841		111
45	Prélude (Cis moll)	1841	1841	84
46	Allegro de Concert	1842	vielleicht schon Anf. der 30er Jahre	91
47	3. Ballade (As dur)	1842	alle in den vierziger Jahren.	116
48	2 Nocturnes	1842		101
49	Fantasie (F moll)	1842		91
50	3 Mazurkas	1842 (?)		106
51	3. Impromptu (Ges dur)	1843		114
52	4. Ballade (F moll)	1843		116
53	Polonaise (As dur)	1843		112
54	4. Scherzo (E dur)	1843		115
55	2 Nocturnes	1844		101
56	3 Mazurkas	1844		106
57	Berceuse	1845		116
58	Sonate (H moll)	1845		119
59	3 Mazurkas	1846		105
60	Barcarolle	1846		117
61	Polonaise, Fantasie (As dur)	1845		112
62	2 Nocturnes	1846		101
63	[illegible] Mazurkas	1847		115
64	3 Valses	1847		108
65	Sonate f. Klav. u. Cello	1847		120

op. 66–70 siehe S. 142.

Ohne Opuszahl veröffentlichte Chopin selbst die folgenden Kompositionen:

	erschienen:
Grand Duet Concertante über ein Thema aus Robert der Teufel f. Klav. u. Cello	1833
3 Etudes (F-moll, As-dur, Des-dur)	1840
Variationen über einen Marsch aus Bellini's I Puritani	1841
Mazurka (A-moll)	1842

Um vielfache Wiederholungen im Text zu vermeiden, sei hier angegeben, dass eine Anzahl Illustrationen, nämlich die auf S. 7, 8, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 23, 31, 35, 41, 44, 50, 125, 133, mit freundlicher Erlaubnis von Herrn Hoesick aus dessen Werk herübergenommen sind, andere auf S. 9, 15, 17, 19, 25, 37, 40, 71, 90, 91, 97, 129, 130, 131 und S. 55, 70, 95, 99, 127, 138 mit freundlicher Erlaubnis der Herren Verleger aus den Werken von Karlowicz (Jan Fiszer, Warschau) und Hadden (Dent u. Co., London). Das Facsimile der Mazurka in C dur, S. 109 und die Illustrationen auf S. 79, 121, 132 stammen aus Kleczynski's genanntem Buche (Verlag von Breitkopf & Haertel in Leipzig), das Facsimile des polnischen Lieds, des Briefs, aus Karlowicz' Buch, das Facsimile des Prélude aus Hadden.



Berichtigungen.

Seite 70, Illustration, lies Dantan anstatt Dautau.

Seite 59 Zeile 17 lies hac anstatt hoc.

Seite 60 Zeile 21 v. u. lies Nourrit anstatt Nourr.

Seite 74 Zeile 13, 16 v. ob., Zeile 7 v. u. lies das erste Wort in jeder der genannten Zeilen: legato, guitarrenartig, linken.

Seite 122, Zeile 11 v. u. lies 1842 anstatt 1844; in der folgenden Zeile muss es heissen: Nicht sehr lange darauf starb Nicolaus Chopin.

Inhaltsverzeichnis.






W. Collin
Kgl. Hofbuchbinder
BERLIN